房龙文集

Hendrik

西方美术简史

李丽 译



欧洲印刷史话

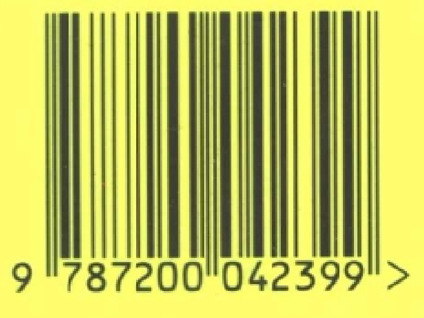
李丽娜 译



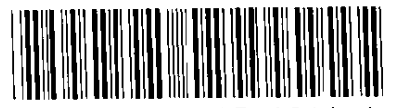
北京出版社

Hendrik Willem van Loon

ISBN 7-200-04239-0



定价：11.00元



房龙文集

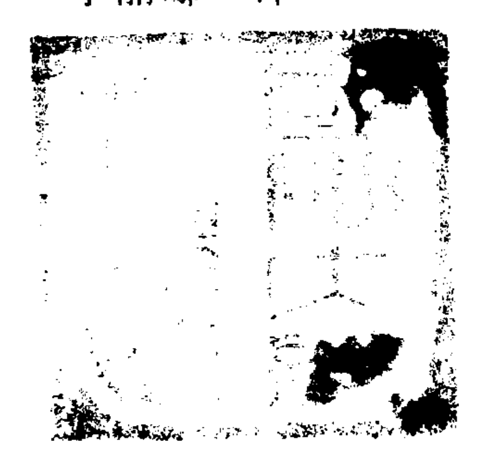


西方美术简史

李 丽 译

欧洲印刷史话

李丽娜 译



北京出版社

图书在版编目(CIP)数据

西方美术简史/[美]房龙著;李丽,李丽娜译. -北京:北京出版社,2000
(房龙文集)
ISBN 7-200-04239-0

Ⅰ.西… Ⅱ.①房… ②李… ③李… Ⅲ.美术史-西方国家
Ⅳ.J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第74940号

房龙文集
西方美术简史
XIFANG MEISHU JIANSHI
[美] 房龙 著
李丽 译
欧洲印刷史话
OUZHOU YINSHUA SHIHUA
[美] 房龙 著
李丽娜 译
*
北 京 出 版 社 出 版
(北京北三环中路6号)
邮政编码:100011
网址:www.bph.com.cn
北京出版社出版集团总发行
新 华 书 店 经 销
北京外国语大学印刷厂印刷
*
850×1168 32开本 6印张 140 000字
2001年1月第1版 2002年1月第2次印刷
印数:6001—14000
*
ISBN 7-200-04239-0
K·441 定价:11.00元



向无知与偏执挑战

钱满素

亨德里克·威廉·房龙（1882 年—1944 年）一生中出版了三十余种书籍，单枪匹马地将人类各方面的历史几乎全都复述一遍。如此浩大的工程由他一个人来完成，真令人钦佩他以有涯之生向无涯之知挑战的勇气。

房龙不是深奥的理论家，但却未必没有自己的体系与思想。他的著述包括《人的解放》（即《宽容》）《人类的故事》《文明的开端》《奇迹与人》《圣经的故事》《发明的故事》《人类的家园》《伦勃朗的人生苦旅》等，选择的题目基本是围绕人类生存发展最本质的问题，贯穿其中的精神是理性、宽容和进步。他的目标是向人类的无知与偏执挑战。他采取的方式是普及知识与真理，使它们成为人所皆知的常识。

知识就是力量，但无知同样也是力量。当千百万民众被无知与偏执驱使时，他们干的蠢事还少吗？虽然人类的经验与思索已经记录在案，本可引以为戒，但历史却仍然不断地在重复自己，这又是为什么呢？在诸多原因中，知识的不够普及至少也是一种，有多少人能天天坐在图书馆中去研读人类的文字积累呢？理论玄妙得高不可攀，历史悠久得令人生畏，知识浩瀚得一望无

边，理论注定是极少数人的专利。

但是，历史是人民创造的，人民才是历史的主体，少数人掌握的知识若不能为大众所分享，就不会有人民的觉醒和人类的进步。鲁迅笔下，作为精英的夏瑜所能奉献给华老栓之辈的，只是他被砍头时流下的鲜血。一个民族要孕育少数精英容易，要提高整体素质却很难。普及工作是艰巨而伟大的，是一项民族和人类赖以发展的事业。房龙着眼于此，一生致力于此。他以生动简洁的语言，自配插图，将一个现代社会的公民所应具备的科学人文知识复述得精彩扼要，其中还不时闪烁着他的真知灼见。在普及现代知识的同时，他也普及了现代意识。

人们往往一辈子钻在本行的微观世界里，忽略和疏离了宏观世界，因而失去对世界和自己的平衡感觉，甚至陷入极端。阅读房龙的著作，听听他从“我碰巧属于哺乳动物种族”的角度来叙述的宇宙、人类的故事，也许可以重新摆正各种事物在心目中的合适位置，保持自己与世界的正常联系。

房龙始终站在全人类的高度在写作。虽然作为一个过了二十岁才移居美国的荷兰人，他不可避免地更多写到他熟悉的西方，也更钟情于他的故国，但他决不是西方中心论者。他一直在努力从人类的眼光来观察和叙述，超越地区的、宗教的、党派的和种族的偏见。他反对任何形式的狭隘，包括那种为了给本民族增光而歪曲事实的超爱国主义。房龙的这种观点发展到最成熟的形式就是他的《宽容》一书——宽容，是他一以贯之的主题，也是他最杰出的贡献。这本书另一个版本的名字叫《人的解放》。

人类从一种野蛮生物开始，为摆脱野蛮，必然经历一个野蛮的过程。在自然界的生存斗争中，弱肉强食的丛林原则是正常状态。统治人类原始社会的也只有一个信条，那就是至高无上的求生欲望。“人类的历史就是饥饿的动物寻找食物的历史”，也是为

此奋斗争夺的历史。每个群体为求生存，都必须制定许多强制和禁忌，对与自己不同的异类保持高度的怀疑、警惕和排斥。所以房龙说，不宽容不过是人的自卫本能的一种表现。宽容与专横之争贯穿人类的历史，今天的异教徒明天成了正统，又马上成为其他持异见者的死敌。耶稣以身殉道，提倡爱人如己，四海之内皆兄弟，突破了犹太教的狭隘与偏执，但基督教得势后，照样设立自己的宗教法庭，大肆迫害异端。红衣主教们还时不时地增扩“禁书目录”，妄图阻止求知的欲望和知识的传播。种族间、阶级间、政治派别间、宗教团体间互不相容，从一种不宽容到另一种不宽容，厮杀争斗了多少个世纪。悲壮也罢，惨烈也罢，这一切都不是无端而生，而是人类走向文明所不得不经历的血与剑的洗礼。幸运的是，当其他动物永远只能停留在丛林原则时，智慧的人类毕竟慢慢悟出了宽容的道理，提出以理解、关爱和宽容来取代偏执、仇恨和迫害。

房龙说得好，宽容这个词从来就是一个奢侈品，购买它的只会是智力非常发达的人。不宽容的根子就在于自诩正确的思维，在自以为惟一正确和永远正确的人看来，宽容就是宽容错误和邪恶，就是道德的沦丧。有史以来，所有的不宽容都是以“上帝”或“真理”的名义在向“谬误”开战，真理是惟一的，而且只有自己掌握了它。文艺复兴迎来了观念的变化，怀疑和探索的精神抬头了。随之无休止的宗教战争终于使一些人明白，谁又能独占《圣经》的含义呢？真理不能被垄断，灵魂拯救的道路也许不止一条，对信仰和思想的最后评判权还是留给上帝吧，政府无权干涉宗教，让所有的信念都享有同等的权利。

房龙注意到，为宽容的斗争直到个性发现以后才开始。一个国家的宽容程度与大多数居民的个性自由与独立思考程度成正比。在历史上，贸易所带来的平等和交流往往使这些地区和国家

的人民最容易接受宽容的道理。宽容作为一个政治词汇，当然首先是指官方的宽容。但是，公众和个人的宽容是官方宽容的社会基础，很难想象由宽容的个人所组成的宽容的大众会产生或容忍一个不宽容的官方。说到底，提高国民素质是建立一个宽容社会的根本。

二次大战中，房龙主张的民主、理性、宽容与法西斯的专制、强暴、黑暗势不两立，他积极投入反法西斯的斗争，在电台发表了一系列评论。为批驳希特勒的《我的奋斗》，他写下了针锋相对的《我们的奋斗》。令他愤慨的是，巫师们还在搅拌那装满仇恨的大锅，“用机关枪和集中营武装起来的形形色色的现代不宽容比中世纪又胜一筹”。对当时通行于世的一些基本准则，他深感怀疑忧虑，总是试图通过自己的作品去启发人们思考：在人类文明各种可能的形式中，它们是否是最佳选择？房龙的所作所为正像他自己描绘过的伊拉斯谟：“他像个巨大的海狸，日夜不停地筑造理智和知识的堤坝，惨淡地希望能挡住不断上涨的无知和偏执的洪水。”

房龙的著作在出版当时，便被译成包括中文在内的各种文字，产生了相当影响。久违了近半个世纪，房龙的著作又被国人重新发现，陆续出版，社会反响热烈。当然，书中某些见解囿于时代局限而留下的偏颇，今天的读者自会辨识。北京出版社有感于房龙的文化意义，为便利读者，将他的主要作品汇编成集，特邀有翻译经验的高校教师认真翻译。编译者态度严谨，力求译文质高味浓。我相信，他们的努力将不负读者厚望。

1998年11月

（钱满素女士，1946年生于上海，1992年获美国哈佛大学美国文明史博士学位，现任中国社会科学院外国文学研究所研究员。）

目　录

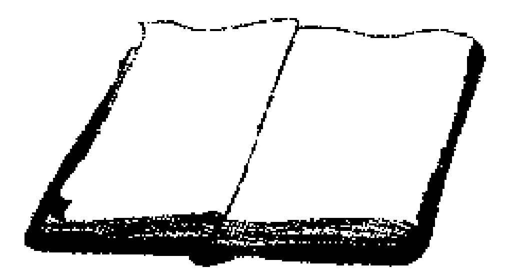
西方美术简史

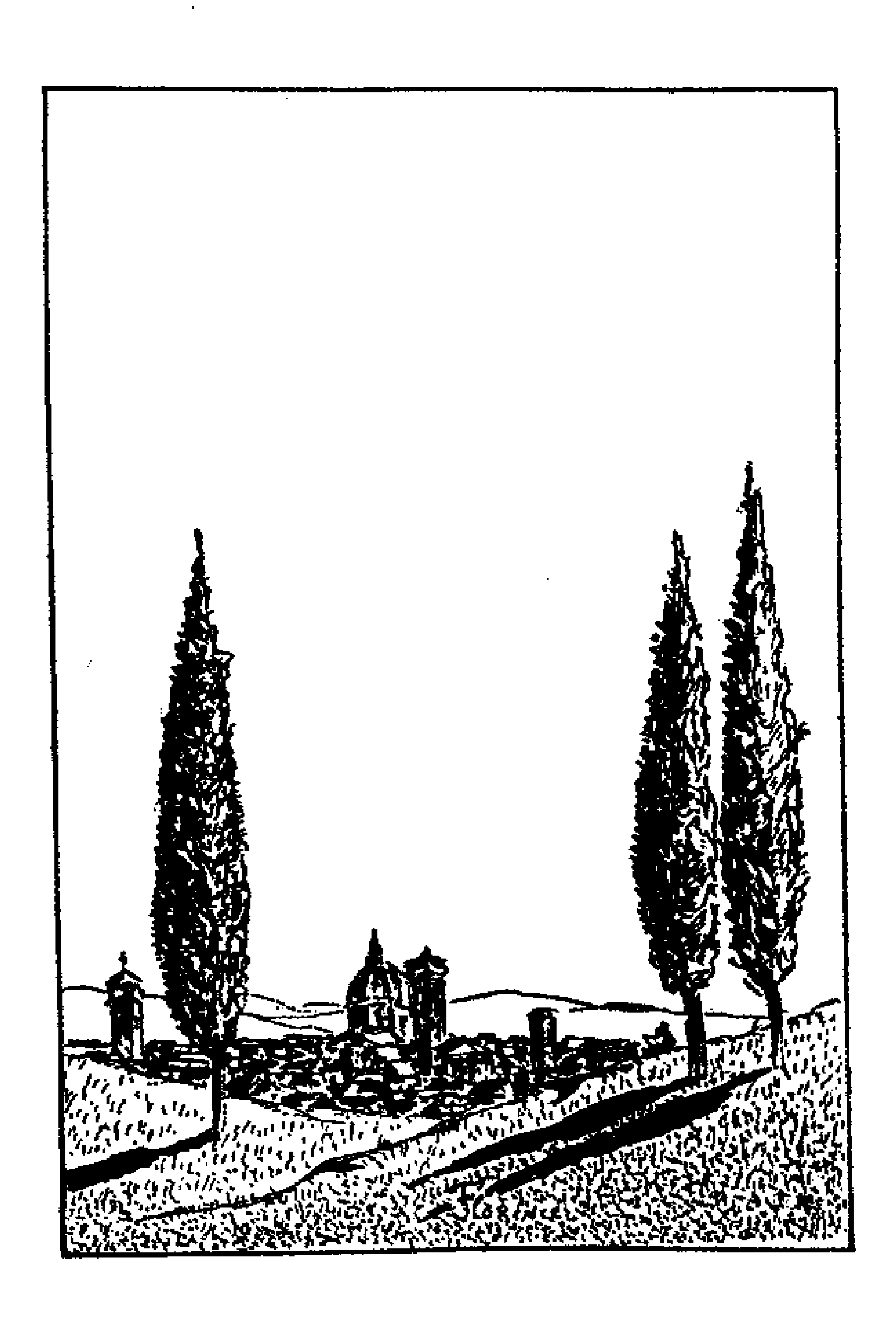
欧洲印刷史话

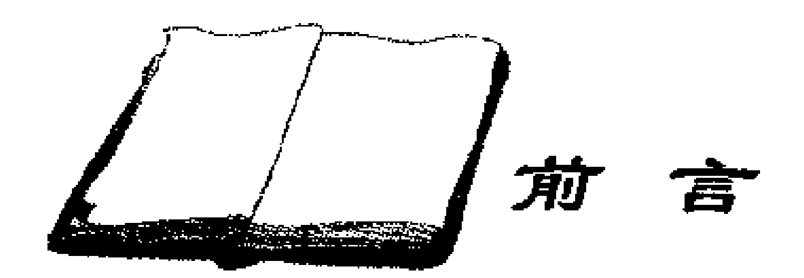
西方美术简史

[美] 房 龙 著

李 丽 译







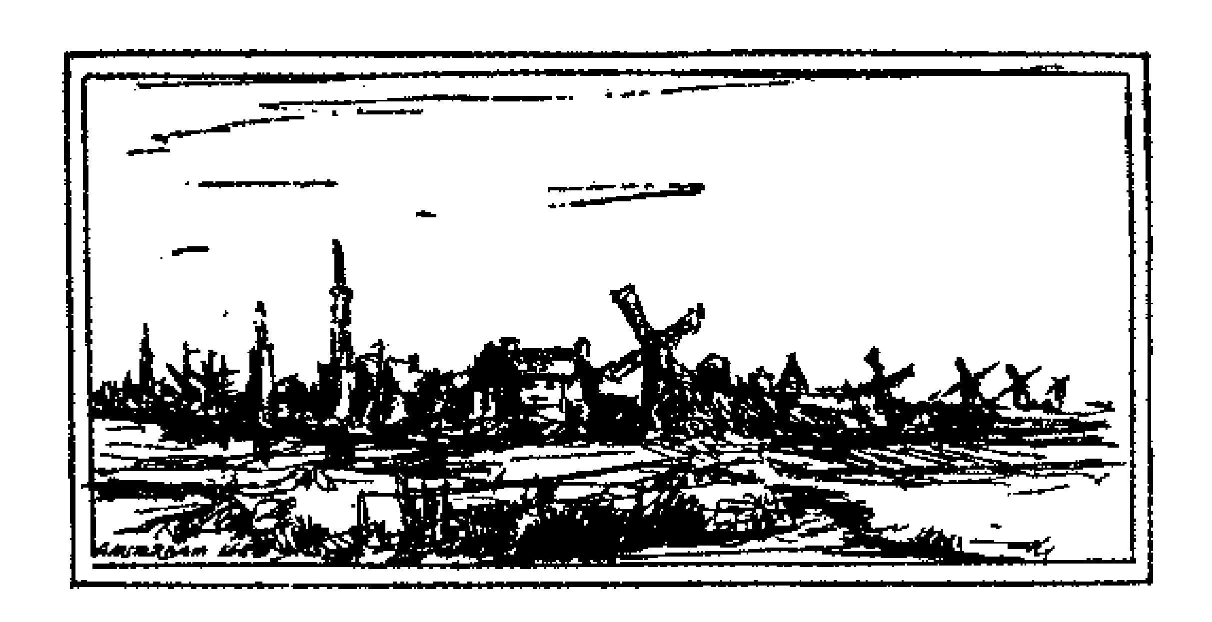
前 言

读者们:

如果用简明扼要的方式来表达的话，本书绝不是对我前不久所写的长篇著作的改写，在那本书中，我力图把所有的艺术汇集成册。当然，如果您非要这么想的话，我也不会责备您，因为以前有人这么做过，有时还很成功。

在本书的写作中，我想另辟蹊径，让人耳目一新。当终于完成长时间的写作，给无休止的劳动画上一个句号的时候，我发现自己学到了许多新的知识，并影响到我对艺术的看法，我甚至想把全书的内容重新修改。然而，出版商急切地想知道书籍何时可以出版，况且，在经历了 4 年的艰苦劳作之后，我也备感疲倦，实在没有勇气把一切推倒重来。

在这本小册子里，读者可以了解我在绘画艺术方面的想法，这些想法都是在为以前所写的那本厚书做准备工作的时候



逐步形成的。我的解释就到这里，其他的想法将在本书正文中提出。

亨德里克·威廉·房龙
美国康涅狄格州老格林威治
1938 年 1 月 8 日



1 画家究竟想干什么

我曾经以为自己有能力来解答这一问题，但是，当我着手大量研究绘画艺术，试图给绘画艺术下一个准确的定义，回答“什么是真正的画家”和“画家究竟想干什么”等问题时，却遇到了极大的困难。

我最初认为，画家是创造者，他试图通过绘画与别人交流思想，用画家自己的话说，通常是“以看得见的形式向人们讲述故事”。但是，这种表述往往容易引起种种误解。因为，尽管它鼓励某种方式的绘画，但却遭到所有真正艺术家的强烈反对。例如，在杂志封面上再现一个甜蜜而虚幻的故事：精美而令人伤感的圣诞增刊挂在艾米姨妈客厅的墙上，一个小女孩正在祈祷，陪伴着她的是一只宠物——猫；或者虔诚的老人圣伯纳德从雪地里挖出一个可爱的少女。

由于容易引起误解，我摒弃了这种表达方式。然而，这种

表述确实能够说明不同艺术家的特点。每个人都以独特的方式将其所见或所经历的事情表达给其他的人。画家欣赏一处风景，可能会被它的朴实和谐或突兀嶙峋所震撼。因此，它是什么并不重要，因为在艺术家的画室里，美丽和丑陋只是相对而言，只要能激发画家的灵感，促使他拿起画笔或绘画的刷子就足够了，其他问题没有考虑的必要，剩下的留给评论家和公众就行了。因为当他完成绘画以后，工作即告完成。

如果是一位音乐家，他会将其感受通过音乐这种方式传达给人们。

如果是一位诗人，他会将其感受通过诗句传达给人们。

作为一位画家，他必须能够运用最能表现其独特天赋的媒介——色彩和线条。这就是“为什么画家绘画”这一问题的全部答案。他们之所以作画是因为他们需要。艺术倘若不是某种“必须”的结果，就不会是精湛的艺术。

如果您能不断地关注这一简单事实，就会发现它是一把永恒的钥匙，巧妙地将神秘体验与绘画艺术连接起来。当您欣赏一幅画时，首先要问自己：“这个人究竟想告诉我什么？”然后，再对他所处的时代进行思考。换句话说，就是要完全摆脱现代的立场去观察他。因为我们绝对不能不分青红皂白地把1938年、1438年和公元前638年混为一谈。您可以问自己，在他所处的时代，他和他的作品是否具有真实性。如果有的话，尽管您不一定喜欢他，但至少会尊重他。在这个世界上，人员繁多，品位各异，但是任何人都希望得到他人的尊敬。艺术与生活一样，尊敬往往会导致持续的影响，虽然无法确切地搞清楚会发生什么事情，但即使是对真实生活的点滴理解，也可能为沉闷的博物馆增添充满传奇色彩的艺术瑰宝。

首先，让我简要地回顾一下事情的开端，这对大家理解我的真正意图大有帮助。

看一看现存最古老的图画吧！在最近几年里出现了许多复制品，人们可以轻而易举地在某个地方发现它们。这些绘画准确的创作日期已经无法考证，但是我想一定是在冰川时期结束的时期，那时，欧洲的雪地慢慢地向北推移，欧洲南部变得越来越适合于人类居住。

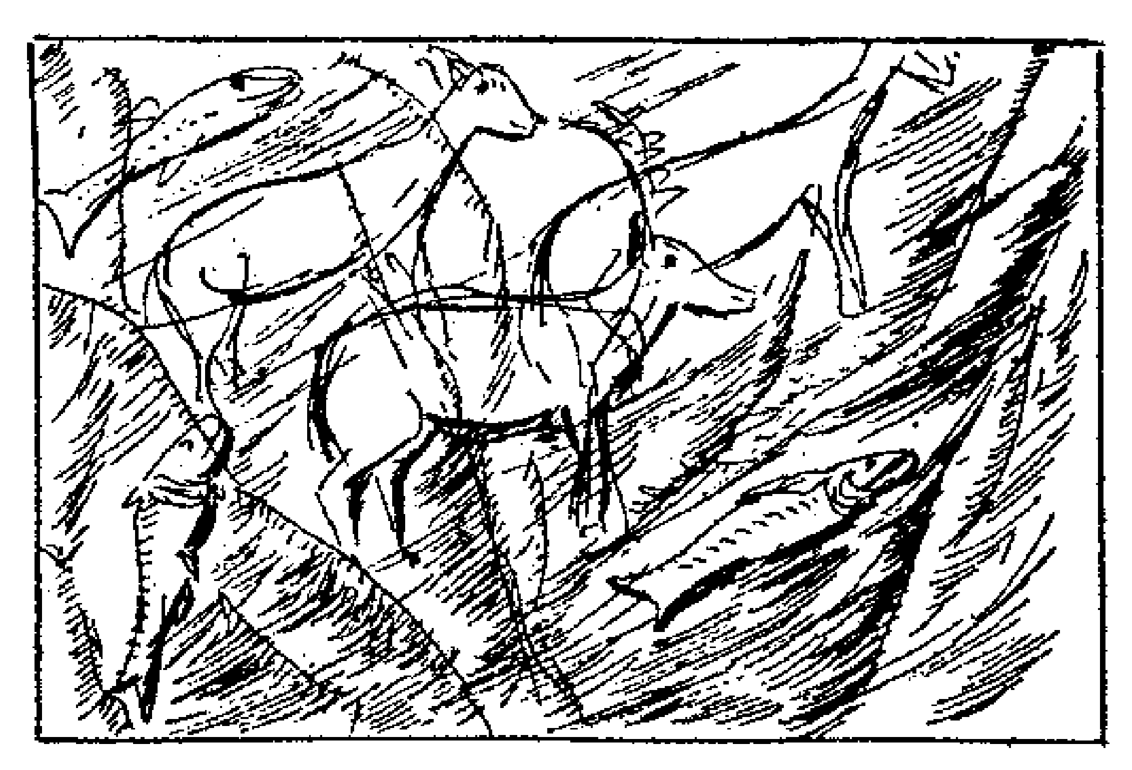
冰期后的人类仍然处于原始发展状态。建筑师只是制作个人装饰的艺术家，他们无力完成建筑房屋的重任。少数游牧部落在旷野中安营扎寨。在法国南部和西班牙北部的山上，冰雪从岩石中穿过，形成了山洞，住在山洞里的人堪称幸运。一旦他们将不舒适的房屋整理得井井有条，就会有一些部落成员通过绘画的方式将其想法具体表达出来。

对于我们这些一生当中也许都见不到野生动物的现代人来说，他们的绘画十分奇妙。我们无法理解这些艺术家的作品，也许这意味着我们自己错了。因为野生动物是史前人类生活中最重要的东西，它们既是人类最危险的敌人，也是人类食品和工具的主要来源。因此，原始画家对野生动物的了解程度远远超出了我们的想像。

许多早期绘画再现了一万年前的野生动物，这些绘画向人们展示，石器时代的人类——我们想像中的野人，是最善于观察的，是更优秀的画师。我们无法知道他们是如何练就这般本领的，但是，他们的工作应该引起我们的密切关注。这些忍受着贫穷和寒冷的野人，抓住了构建美好艺术的真谛：高度概括，言简意赅。

谁也不知道洞穴艺术是何时衰落的。但是，当它再度出现时，我们看到的却是完全不同于寒冷北部荒野的一幅幅风景画。画面切换到和平而肥沃的尼罗河流域。史前人类以狩猎为生，过着动荡不安的生活，他们的安全和成功与否，取决于自身敏捷与锐利的观察力。而埃及人与此相反，他们与住在幼发

拉底河和底格里斯河的人们一样，完全是任劳任怨的农夫形象，是平和的创造者。他们呱呱落地、培育谷物、养儿育女、生存死亡，代代相续，就像埋在沙漠中的木乃伊一样永垂不朽。



史前画家的洞察力比现代许多艺术家更敏锐

作为一种我们今天称之为极权主义的国家（如沙皇俄国、德国和意大利），埃及几乎没有个人的生活。除了茅草屋以外，其建筑风格十分相似。例如，同一类型的寺庙、国王和王后的坟墓，雷同的纪念碑，这就是所谓的艺术，它们充其量只是一种批量性的官方艺术。然而，他们同样具有早期原始人那种巨大的艺术洞察力。不论埃及雕刻家和画家是否试图向我们展示人或动物，他们所留下的一切都表明他们对所要表现的主题非常熟悉。尽管他们并不了解透视画法的规则，但是当人们研究其绘画作品时就会发现，这种欠缺丝毫没有影响人们对作

品的欣赏。中国和日本的绘画同样也缺乏西方人那种成熟的透视画法，但是观赏中国和日本的绘画同样使人赏心悦目。

在细节方面，埃及艺术有许多独特的不同于我们现代人的观察和处理方式。因为，埃及画家、巴比伦王国和亚洲西部的同僚们还没有掌握如何描绘人的脸部表情。毫无疑问，他们一定努力尝试过，通过描绘身体的动作、手势和腿脚，成功地表达出恐惧、喜悦和忧虑的感情，但是他们还没有发现描绘面部表情的诀窍。

描绘动物的表情比描绘人的表情容易得多。因为动物更多地借助于身体的动作来表现它们的情绪。因此，艺术家可以更多地运用突出身体动作的方式来准确地刻画动物。

我无法提供更多的有关尼罗河人的绘画艺术的细节，可能有极少数鉴赏家对此有更深入的了解。但是，如果您对尼罗河流域的艺术一点也不关注的话，就永远也不会理解后来发生的一切。因为埃及人是希腊人的老师，而希腊人则教给我们大量的知识。很久以前，我们的祖辈就有这样的观念：希腊人是非凡无比的天才，从女神雅典娜到伟大的宙斯，希腊诸神都是卓越超凡的。

从本质上看，艺术同人的生活一样，都有其发生发展的根源，完全脱离生活原形的艺术是不存在的。尽管出现过一些艺术奇才，看似违背这一原则，但是，如果我们探本穷源的话，就会找到其思想的原始依据。直到 50 年前，人们才重新了解到一度失传了的克里特及其他岛屿的文明，它连接着亚、非、欧三大洲的文明。可以说，埃及人的艺术原则从尼罗河流域传给希腊半岛的居民，在那里延续了一千余年，再传到北欧。现在我们确切地知道，希腊艺术只不过是 3000 年前埃及艺术的延续。

绘画基本上是室内艺术，用于装饰房屋和公共建筑。为

此，我总是怀疑希腊人是否重视绘画，是否将绘画置于崇高的地位。因为，希腊人和罗马人基本上都是在室外活动的，由于当地的气候温和，人们有条件在大街上和市场上活动。他们的房屋结构也十分简单。对他们而言，房子只是睡觉、吃饭、养家、保护妻子不受伤害的地方，当时的人们很少呆在家里。

雅典和罗马的自由公民靠奴隶的劳动为生，这些奴隶既是他们的资本也是劳动机器。由于使用奴隶，他们就有了大量的闲暇时光，投身于政治、宗教节日的游行、戏剧表演和体育竞技等活动。所有这一切都是户外活动。议员大会一般都是在长满青草的山坡上，而不是在装饰着辉煌的壁画和已故市长及议员相片的豪华会客厅里举行。因此，尽管当时也有画家，但是同建筑师和雕刻家相比，人们对绘画的需求不会太多。因此，画家的地位非常低下。相反，建筑师和雕刻家的户外工作满足了人们最基本的需求，因而受到人们的欢迎。但是，我们绝不能因此而得出这样的结论：希腊人对颜色漠不关心。相反，从荷马时代和希腊神话时代开始，当希腊人为国王或其他统治者制作爱国肖像的时候，非常喜欢使用艳丽的颜色。如今那些以特有的凝重简朴吸引着人们的高贵的大理石雕像，原来都涂过红、蓝、黄、绿等鲜艳的色彩。

希腊画家肯定知道怎样处理色彩，但却很难迎合现代人的品位。他们也一定会了解绘画原理。正如我们的文化主要是玻璃和铁器文化一样，希腊文化基本上是陶器文化。倘若没有深奥的绘画知识，就根本不可能进行复杂的画面设计。如果制陶技术无法使陶器具有迷人的魅力，也不可能在古代广泛流行。但是，那些负责设计、绘画上帝和女神像的奴隶们还要经常参加致命的格斗，并且被认为是理所当然的。正如今天，尽管那些装西红柿、豌豆汤、烘烤豆制品的听装罐头标签都是由默默无闻的艺术家设计的，而我们却习以为常。

当时的人不仅不重视那些在陶器上设计绝妙图像的人，而且对那些精通壁画的大师也同样漠不关心。在希腊和罗马上流阶层的庭院里可能会有壁画，但是，它们摆放在那里更多地是为了取悦妻子和孩子，而不是取悦家中的男主人。因此，除了少数历史珍品以外，希腊的绘画均带有某种“幼稚性”，虽然它也能使人们感到愉悦，但几乎引不起人们的兴趣。当您参观庞培和赫尔克里纽姆这两座废墟城市时，就可以观察到这一点。希腊对于古代文化的贡献是巨大的，但是希腊人对待绘画就像一个领养的孩子，他们善待它，偶尔也会在其背上轻抚，但是从来没有把它当做自己的孩子。

值得一提的是，在艺术史上，早期基督教的绘画具有特殊



陶器上的设计说明希腊画家是杰出的绘图者

的贡献。也许有人说，根本就不存在什么“早期基督教绘画”，其实，我们所谈的是“后期异教徒绘画”。因为早期的基督徒毫无例外属于奴隶阶层，他们身份卑微，不可能发展属于自己的艺术。因此，在后来的组建过程中，为了安全起见，他们在罗马周围废弃的采石场举行会议，雇佣一些循规蹈矩的老异教徒画家装饰地下通道。这些受古罗马文化传统熏陶的技工们，仍然沿袭以前的套路，画着同样的英雄，所不同的只是把那些英雄换成新的名字。

这样一来，出现了一种奇异现象：公元5世纪以前，基督一直是一位没有胡须的年轻人，有时以赫耳墨斯[1]或者俄耳浦斯[2]的装束出现，有时则扮演太阳神阿波罗的角色，头上罩着一个太古时代象征太阳光的圆盘。单词“光圈”在希腊文中实际指的是“圆盘”。

众所周知，公元5世纪中叶以后，罗马不再是世界的中心，君士坦丁堡取而代之。从此，留着长长胡须的帝王和官员取代了习惯于刮胡子的罗马统治者。基督的形象随之也留着长胡须。倘若现在有一幅没有胡须的基督像，人们恐怕都认不出他来了。在东正教信徒的眼里，把没有胡须的形象视为基督，那简直就是可怕的异端邪说，因为这样会使基督看起来像是奴隶或者演员。

同样，早期基督徒也想像不出圣母玛利亚的样子，他们只能以帝王的妻子为原型进行复制。因此，在中世纪早期的绘画中，她经常被描绘成一个伟大而贤慧的女性，在仆人们的簇拥下，身着盛装出现在帝王的庭院。

这是一个绝佳的机会，说明在所有艺术中，传统是如何在

---

① 赫耳墨斯：希腊神话中为众神传信并掌管商业和道路的神。

② 俄耳浦斯：希腊神话中善于弹竖琴的歌手。

失去本来意义之后长期存在的。数千年来，希腊人和罗马人都相信，通向未来的是一条黑暗和忧郁的冥河。他们向人们所展示的是，在地下墓穴中接受祝福的灵魂，如何穿越黑暗、忧郁和阴沉，穿越充满怪兽的海洋，走向永恒。

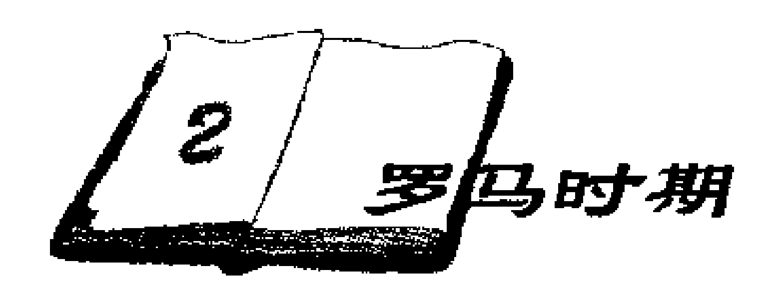
我还可以举更多的例子，说明传统所具有的令人难以置信的生存能力。例如，在公元5世纪甚至更晚一点的时间里，人们根本找不到耶稣被钉死在十字架上的绘画。但是，这一主题在中世纪基督教的艺术中却占有重要的地位。即使五六代人的时间过去了，早期基督徒仍然将救世主与赫耳墨斯联系起来。赫耳墨斯是异教徒时代所崇拜的善良的牧羊人，在节日里，城里英俊潇洒的年轻人常常肩扛一只小羊羔沿着城墙走一圈，以此来祈求转年的幸运。人们不愿相信赫耳墨斯这样一位相貌高贵的年轻人像普通人一样死去，因此，这位善良的牧羊人就应该是基督。

同样，当神话中的遮阳四轮马车变成现实，把地球搞得乌烟瘴气的时候，四轮马车仍然作为先知以利亚登天神话的工具而存在。因此，只有当最后一批顽固守旧的异教徒从失去魅力和欢乐的世界中消失，建立起纯粹的基督艺术时代之后，古老的异教徒的绘画形式才会消踪灭迹。

旧的绘画形式的衰落预示着新的形式的产生。镶嵌艺术出现了。镶嵌艺术指的是把大理石或玻璃珠子涂上白、蓝、绿和金黄等颜色，再把它们镶嵌成画的一种作画方法。现在很难看到优秀的镶嵌画，为数不多的几家能够胜任这一工作的意大利作坊，也很难揽到生意。镶嵌画与绘画不同，不能随身携带，而是直接镶嵌到建筑物的墙上，成为整个建筑物的有机部分。当然，墙体也可以运输，过去曾有过这样的先例，有人从小亚细亚、希腊将整座寺庙移到欧洲和美国。但是今天，很少有哪个国家允许以这种方式掠夺建筑物。因此，倘若您想看到真正

优秀的镶嵌画，就必须到偏远一些的地方，例如，拉文纳（亚得里亚海上的一座可怕的村庄，也是5世纪时的纽约）或威尼斯。在罗马的几座早期的教堂里和意大利其他一些城市也有镶嵌画，此外，人们还可以在君士坦丁堡的圣索非亚大教堂研究它们。

虽然在美国文化中，镶嵌画并不是一种重要的艺术形式，但是，每个人都应该了解它们，因为它们是连接画家的作品和中世纪绘画技巧的桥梁。现在，我们终于演绎到历史线索清晰的时代，发现了一种可以用语言来表现的艺术。我们最好告别古代艺术的研究，真正回到想要讨论的问题上来。



2 罗马时期

一种新兴的、具有旺盛活力的文明在古代世界的废墟上缓缓诞生，建筑艺术重登历史舞台。然而，由于当时社会对绘画的需求太少，因而导致画家落后于时代。

在现代人眼里，艺术家就像是一个精力充沛的小伙子，他画自己在不同的地点和时间所见或自认为看到的东西。正如我们自己所感受的那样，既可能喜欢他的作品，也可能不喜欢。因为他自由地按照自己的想法作画，所以，如果碰巧人们不喜欢，只能自认晦气。但这绝不会使他失眠，也不会有饮食之忧。他是自由自在的，不必介意什么艺术大师，只要根据自己的艺术良心作画就足够了。

十分遗憾！在希腊和罗马文化衰落后出现的画家，并不像他们的现代同行那么幸运。首先，他们绝对没有行动自由。公元

325年，尼西亚大会（基督教举办的首次大会）中有一条规则：“绘画主题不能由画家自由想像，必须符合传统和教会的法规。”

退一万步来说，即便画家有选择绘画主题的自由，绘画完成以后又有什么用处呢?谁来买呢?谁愿意把它们当做礼物收下呢?因此，要想完全理解中世纪早期的画家，就必须超出绘画的范围，想像一下他们所处的时代。

当时的情况是，旧秩序土崩瓦解。由于野蛮部落无休止地入侵，城市连遭毁灭。这些野蛮人是游牧民族，习惯于在旷野中生活，他们憎恶城市生活，就像300年前的印第安人十分仇视白人在加拿大和新英格兰野外修建围墙一样。道路无人保养，桥梁由于无人修补而坍塌。自从有“国际警察”之称的罗马军队离开以后，海洋成为海盗的天下。饥饿、疾病、绝望使南欧人口大幅度减少。在那些同今天的伦敦和巴黎一样不断衰落的大城市中，只有少数人在惨淡经营。罗马的人口数从原来的一百多万骤然减少到不足两万。在法国南部的某些城市里，全体居民挤在一个旧马戏竞技场里。设想一下，如果剑桥和马萨诸塞州的居民必须全部到哈佛露天体育场去避难，或者纽黑文的居民不得不到耶鲁剧场避难，也就可以理解当时的惨况。城市遭到非常严重的破坏，具有灵感的艺术家更是无处栖身。在历史上，曾经扮演过匪徒角色的欧洲新主人们，为了争夺旧帝国的遗物而发动战争，根本无暇顾及任何形式的艺术。所以，包括画家在内的所有艺术家们，必须等到新的文化形式完全取代衰落的旧文化形式之后才能够重操旧业。

在五六世纪的时候，教会统治初露端倪，艺术家们偶尔可以在教堂的墙面上隐晦地表达自己的个性和梦想。但是，绝大多数的修道士依然是他们所处的时代的产物，而那些野蛮民族的首领为了维护自身的统治而保护艺术家的创作，其目的就是为了征服欧洲的基督教信仰。

这段时间通常被称为罗马艺术时期，也是人为的历史分界线。罗马艺术时期起始于9世纪，终止于13世纪。15世纪上半叶，由于文艺复兴运动的出现，导致罗马艺术被哥特艺术所取代。值得注意的是，所有这些不同时期都是交互重叠的，在不同的国家出现，持续的时间也各不相同。况且，在人们看来应该结束的形式也许还会持续数个世纪。今天，我们在芝加哥修建罗马式的教堂，在纽约建造哥特式的摩天大楼。在波士顿，最著名的教堂是纯罗马式的，而在美国的众多城镇里，到处可见文艺复兴时期的庙宇，它们具有希腊的风格。我想，房地产开发商之所以看好希腊模式，可能是因为它具有一种纯洁和正直的意味。再看一看华盛顿，尽可能用您自己的眼睛来观察，从早期的埃及风格到后来的巴罗克式建筑，这个城市已经成为各种不同建筑风格的大杂烩。古罗马艺术家没有为我们今天的天才建筑师们留下任何的表现余地，真是太令人遗憾了!

看在记忆力不佳的份上，我们最好不再苛求精确的时代划分。让我们采用“罗马式”来描述一下这一时期的建筑风格。它是随着古罗马和早期拜占廷艺术的消失而出现的，成为13世纪中期出现的哥特式艺术的先导。

尽管东罗马帝国在罗马帝国衰落后又延续了将近1000年，然而，大多数人似乎对它并不完全了解（土耳其占领君士坦丁堡时，哥伦布年仅7岁）。拜占廷曾对俄罗斯的文化、宗教和艺术观念产生过深远的影响。20年前，当最后一个沙皇帝国灭亡以后，大量的俄罗斯艺术品遗失和被盗，它们辗转进入欧洲和美国。因此，当市场上出售被称为绝对真品的俄罗斯圣像时，许多人都可以一睹拜占廷艺术的风采。通常，它们并不会引起买主的兴趣，也不造成什么奇观。因为圣像不过是一种历史遗迹，反映出1600年以前尼西亚宗教大会对艺术的奇怪规定。它要求绘画主题的选择不能出于个人的爱好，而应出



作为一种“规定的”艺术形式，拜占廷和俄罗斯的艺术已经走入死胡同，成为化石

自教会的律法和传统。

同其绘画一样，拜占廷的建筑风格对西欧人的影响不大。在文化上，东方与西方是完全不同的。在东欧，当陈旧而垂死的文明痛苦缓慢地走到其逻辑终点时，西方一些新兴国家却充满了对生活的热望，开始感受到自己的力量。他们采用了拜占廷时期的许多规则，就像民主党或共和党使用法国国王 1789 年在凡尔赛宫召开国民大会时所使用的程序一样。他们愿意从古老的希腊建筑中学到某些技巧，但是，仅有这些还远远不够，还必须依靠自己的劳动以满足自身的需求。因此，我们要告别寿终正寝的拜占廷时期，把注意力集中在生活于大西洋和维斯瓦河[①]之间的欧洲居民身上。从俄罗斯东海岸起，维斯瓦

① 维斯瓦河：位于波兰中部。

河实际上是欧洲和亚洲的分界线。

我曾经提出过，罗马艺术没有为画家的才能施展留下更广阔的空间，这样就避免了许多麻烦，使我们可以直接进入哥特时期。这个时期的绘画艺术过于夸张，有矫揉造作之感。您一定会问："为什么这样说呢?"为了减少麻烦，我还是现在就回答这一问题。尽管我总是强调这个观点，并让人多少感到有点厌烦，但我还是要提醒大家，艺术要想获得健康和正常的发展，必须在社会中具有实际价值。对失业者而言，失业的坏处不仅在于失去了有规律的收入来源，而且也会导致一种可怕的绝望感，即自己不再为社会需要。依靠精神失业救济金而生存的画家、雕刻家或音乐家，如果没有坚定的信念（即他所做的一切至少对他的同伴是非常重要的），就会渐渐地死去，因为他也会成为一个多余的人，恐怕所有正直的人都不希望自己处于这样一种状况。因此，画家、建筑师、音乐家、作家、小提琴家、舞蹈家，无论是谁，艺术家的荣辱都是随着社会需要的变化而变化的。在罗马时期，确实不需要画家。罗马式艺术形式的本质对于绘画艺术的发展具有消极影响。罗马式的教堂很小，人们经常把它与18世纪魁北克建造的小礼拜堂相比。为什么他们不建造大一点的教堂呢?那是因为教区的居民人数很少，也没有懂行的石匠。当教区的居民只有五六十人时，似乎没有理由建造一个可以容纳上千名教徒的巨型建筑物，也没有必要在墙上费力绘画，因为愚昧的异教徒根本不具备鉴赏力。

在10世纪和11世纪期间，北欧正缓慢地向基督教信仰转变。许多早期的教堂和圣地不得不建起城堡，因为每时每刻都有可能遭到海盗或者民族暴动者的破坏。墙体必须厚实，门窗不能过大。那时，几乎没有人知道玻璃，甚至连皇宫里的国王们也无法享受拥有玻璃窗的奢侈生活。当天气变冷时，他们用毛皮堵住墙上的小窗口，坐在火炉前瑟瑟发抖。因为生活的艰

苦，国王们往往活不到40岁就去世了。

这些罗马式的教堂原来有许多空白墙，但却没有人知道如何利用它们。为了打破单调的气氛，有人用几尊雕像来装饰墙面。后来，在罗马教堂的里面和外面，随处可见雕像。再往后，人们对颜色产生需求，因为没有亮丽色彩的艺术形式是毫无生命力的。但是，色彩仍然过于单调，因为调制不同的颜料是非常细致的工作，一旦专业人士惨遭杀害或因饥饿而死，这种技术便有可能失传。



最早的中世纪画家毕业于古老的画家学校

当然，偶然有某位旅行者从君士坦丁堡带回壁毯，有些水手在伊斯兰教徒的海盗船里发现零星的丝织品。一些居住在冷清的修道院的工匠，他们对罗马时期曾经流行过的绘画艺术保留着模糊的印象。画家们在圣书上画微型画，使那些目不识丁的人可以了解救世主的故事。尽管他们对这一工作缺乏兴趣，然而，一旦社会需要，这些书呆子气十足的画家依然会拿起画笔，在教堂的墙上开始绘画。但是从早期的残存作品判断，这种机会少得可怜，因此，他们可能需要花费绝大部分的时间来制作微型画。

如今，微型画被用在象牙上画十分细小的画像。尽管我们的祖先给予微型画极高的赞誉，但是，我们却对它不屑一顾。因为现代艺人没有几个靠这一技术谋生。但是，在我看来，微型画犹如古代书籍中的一个亮点，开始时可能并没有给人留下什么印象，但是，一旦您开始理解它们，就会从这些极小的世界中获得巨大的乐趣，就如同人们从 18 世纪的意大利作品中获取乐趣一样。而且，微型画出自于中世纪早期的画家学校，那里培养出了中世纪后期伟大的画家们。

微型画中的极品不断被人仿制，因为人们可以花很少的钱买到仿制品，可以把它们挂在卧室墙上，别在裙子或领带上，同样它也是结识朋友的极好方法。



在找到新的资助人——教会之后，画家重新登上历史舞台。

如果您在白天寻找一位艺术家朋友而又把他的地址弄丢了的话，在公园附近找到他的可能性比在第二大街要大得多。自古以来，艺术就是一种谋生手段，无论是现代艺术家还是中世纪后期的艺术家，无一例外都服从这一规律。正如人们所说的那样，艺术家不可能仅靠空气而活着，他必须找到可以为他提供舒适生活保障的资助人。11 世纪初，艺术家再次找到了这样的资助者，那就是教会。

经过若干世纪的争斗，传统的罗马帝国崩溃了，教会终于成为世界上无可争议的绝对权威的继承者。自古以来，人们一直存有这样的想法，即强权可以保护人类的安全与和平。这种想法曾深深地扎根于人们的思想中，即使经历了 6 个世纪的混

乱也无法完全清除。相反，长时间的混乱，只是使普通人进一步加强了需要强权的意识。因此，假借神圣旨意的新统治者，当然有时也会借助一些物质武器的支持，充当最高的审判和裁定人。这一切需要有坚强的意志和人们的普遍支持。为了获得民众的长期支持，教会必须做两件事情：一是以正统的观念教育民众；二是以教会的荣耀和财富来激励他们。

教会面临过一个非常危险的竞争对手。公元800年，教皇在上千名反对者的强烈反对下，赐给一个部落首领以罗马皇帝的尊贵地位。这个人看起来似乎非常强大，足以保护圣彼得的遗产免受来自东西方敌人的夹击。但是，这个伟大的统治者沙勒曼的继承者们并不像这位富有远见的法兰克国王那么虔诚，重新强大起来的罗马帝国，凭借其实力，花了数百年的努力，要成为世界的领袖，并且虚张声势地宣称，神在世界上的真正代表不是教皇而是他。

因此，在中世纪（大体说来是公元9世纪到15世纪）早期的大部分时间里，一边是教会，一边是神圣罗马帝国的统治者，两种强权的代表之间纷争不断。为了在无休止的危险战争中战胜对手，双方都尽可能地寻求支持者。半开化的法兰克、撒克逊、塞尔维亚和波西米亚的贵族，通过选举产生了神圣罗马帝国的国王。与此相比，教会拥有更完善的组织和更丰富的知识。因此，在教会与阿尔卑斯山野蛮人之间无休止的战争中，教会很自然地把艺术家当作最有力的同盟军。

当然，我用如此少得可怜的文字描述这段历史似乎过于简单，也许专业历史学家们会提出反对意见，认为这个过程比我所概括的要复杂得多。但是，我只有很短的篇幅来论述这一极其宏大的领域。然而，在这一简要的论述中，我的主要观点无疑是正确的。不论是自觉还是不自觉，斗争的双方都把艺术作为可以利用的武器，可能现代统治者对此有更深的理解。因

此，作为一种最有说服力的武器，艺术的各种形式都得到了长足的发展。

人们知道，在罗马时期，雕刻家就从事过大量的教育工作。普通人对于简单雕塑的需求逐步增长，在这些人中，99%的人都从事着农业劳动，雕刻艺术吸引他们就像吸引原始人一样。但是，此时的世界不再是农夫和乡绅的天下。土地被众多野心勃勃的小地主所瓜分。这些伯爵、公爵和男爵们占领着大量的土地，以便与其邻国相抗衡。所谓的封建社会既不是什么天堂，也不像过去的历史学家们所描述的那样野蛮和悲惨。从他们的艺术发展中，人们可以了解到，随着城市建筑在社会经济生活中扮演着越来越重要的角色，一个两千人的村庄就被视为具有相当规模的城镇。

在十三四世纪，城市人口的增长令人瞩目，这种变化直接改变了南部和西部欧洲人的生活。在大约700年的历史进程中，他们一直在贫穷生活中挣扎。十字军东征给他们带来了新的文明，一些奢侈的体验引起了他们对这个世界美好事物的追求。随着威尼斯、热那亚、佛罗伦萨、比萨等一系列意大利商业中心的兴起，工业中心迅速崛起。例如，布鲁日、根特、波罗的海北部城市以及法国罗纳河沿岸的城市等等都是新兴繁荣的证据，在古老欧洲大陆的每个角落都出现了繁荣的迹象。欧洲人不再为经济的匮乏而过着单调乏味的生活了。在这块700年来以易货贸易为主的土地上，渐渐积累起财富，其直接结果就是，人们可以把大量的现金用于非生产性的投资，诸如绘画和音乐等等。

在这场新的世界性的经济发展中，受益最早的是绘画艺术，其次是音乐，这个问题我将在另一本书中阐述。

人们把历史上这个特殊时期称为哥特时期。该词本身具有丰富的含义。最早使用这个词的意大利人把它当做问候语，后

来词义发生了巨大的变化。对于 12 世纪的意大利人而言，哥特式是指以哥特人的方式建造的东西。从公元三四世纪，哥特人用野蛮的方式摧毁了古老而灿烂的罗马文明。这些咄咄逼人的野蛮哥特人开始建筑一种新的教堂，看起来像是用石头堆砌起来的摩天大楼，这种建筑追求垂直上升的线条，而不是采用罗马式教堂那种低水平线的方式。意大利人把这种创新看成是对自己建筑方法的直接否定，轻蔑地将其称之为哥特式或野蛮的方式。不知什么原因，该词被沿用下来。现在人们通常所说的哥特式时期，指的就是 13 世纪到 15 世纪。

然而，正如我强调过的，新式样的流行并不意味着 1250 年以后，所有新建的教堂都变成尖顶、拱形门和大窗子的流线型的建筑。在意大利，哥特式建筑的发展十分缓慢，而且从未在意大利真正盛行过。罗马式建筑仍然存在，直到 15 世纪末，才最终为文艺复兴式建筑所取代。但是，画家不可能逃避时代的潮流，人们经常可以在具有纯罗马式建筑风格的教堂里发现典型的哥特式绘画作品。

或许人们记得，罗马式的建筑特点是带有狭窄窗户的厚重墙体，这样，建筑的内壁就具有足够的空间供画家作画。他们首先要在墙上抹一层新鲜的湿石膏，然后开始作画，当石膏和绘画干透以后，作品就被保留下来。我们把这种用石膏作画的方法称之为壁画。

需要说明的是，壁画是非常简单的作画方法，但要想做好它，往往需要大量的实践和熟练的技艺。由于壁画不同于油画，事先必须进行严格认真的准备，因为一旦泥土干了，就无法再来修改。而在画油画时，只要愿意，就可以在同一张画布上画 20 多年。然而制作壁画，必须具有娴熟的技巧，一次成功，否则就会失败。一旦失败，就很不幸，因为必须把石膏从墙上凿下来，一切必须重新开始。

在中世纪，尽管资金匮乏，也没有人领悟到“时间就是金钱”的至理名言。按照行会规定，学徒期很长，因此，在艺术家的作坊里总有许多学徒。这样，大师就可以把前期工作交给学徒工，而自己则集中精力绘制草图，当一切准备工作就绪后，就可以在特定的时间内一挥而就。

万一没有墙体供其作画，就可以在平板上敷一层薄石膏来代替。但是，这种方法在某种程度上过于复杂，因此，从 15 世纪上半叶，当两位佛兰芒人[①]发明了油画时，人们便抛弃了这种令人不悦的作画方法。

现在您或许对 12 世纪后半叶画家的社会背景有了一定的了解。这些画家可能是作坊里的微型画的制作者，也可能是修道院里为圣经作插图的人。一旦他们感到社会对其工作有真正的需求，就会抛弃过度的奢华，投身于表现普通日常生活的创作之中。

在早期基督教会的艺术中，异教徒艺术占有统治地位。在先前的 700 年间，艺术家与异教徒完全断绝了联系，艺术家逐渐变成了新的圣徒，他的救世主再也不是英俊的希腊神，他比过去时代的人们更加熟悉圣经的故事，现在他要用自己的语言来描述这些故事。这是您理解中世纪艺术“原始”作品的关键。

当人们创造一个新词时，必须对该词所要表达的意义有确切的界定，否则就会产生各种歧义。“原始”一词来源于拉丁语的“开始”或“第一”。从这种意义上讲，有各式各样的原始艺术。有穴居人的原始艺术，埃及人和希腊人的原始艺术，美国人的原始艺术。而这里我们所使用的“原始”一词，是描述那种消失了很长一段时间，在人们几乎彻底遗忘它之后，又

① 佛兰芒人：比利时两大民族之一。

重现于世的绘画方法。画家们不得不重新开始学习这些再生的技巧。换句话说，我们现在所理解的绘画艺术，仍处于孩提时代。

我们对自己的孩子在获得第一盒彩笔和旧信封时所做的事情是非常熟悉的。我们无法理解他们，因为我们不知道，钉上4个钉子的正方形和伸出一对长角被假定为代表一只奶牛，我们也不明白一排浅浅的平行线代表一个苹果园。但是，对于孩子而言，那是完全可信的。如果我们不想伤害他们的感情，就最好把疑惑隐藏起来，尽力去理解他们的各种想法。欣赏过去的艺术作品也必须采取同样的态度。为了或多或少地理解一些长期被遗忘的画家所要表达的东西，我们必须回到他们生活的时代。尽管我们在这方面并不是很成功，但是只要努力尝试，就一定会做得更好。但是，这需要的不仅是坚强的意志，还需要大量的时间、耐心和研究。

正如我在《艺术》一书中提到过的，如果想研究绘画大师，倘若在附近没有一家藏品丰富的博物馆，您最好弄到一些名家的复制品，把它们挂在家里随时可以看到的地方；天长日久它们就会对您产生潜移默化的影响，就像人工感光胶片发明之前，人们要用阳光感光一样。忽然有一天，您会恍然大悟地说：“我明白了！多么简单！为什么我以前不明白？”

欣赏音乐也是如此，也许在很长一段时间里，它对您来说仅仅意味着一大堆毫无意义的噪音，但是，倘若经常聆听和品味，您可能就会喜欢上它。

需要提醒大家的是，这种方法并不经常奏效，最终很大程度上取决于听者的鉴赏力。不过，即便不具备很高的天赋，但只要有十分坚强的意志，您的欣赏力一定会慢慢提高的。也许您不喜欢，但至少您可以学会尊重那些非常古老的异国流派的建筑、音乐和美术作品。

现在尝试着理解和欣赏一下原始作品。例如，如果想理解乔托的画，就必须首先了解乔托所处的时代和他试图表达的东西。他生活在人们的精神受到长期禁锢而又重新唤起对荣耀和美好事物追求的时代。他所生活的这块狭小的土地，经过数世纪的冲刷，依然没有完全开化。他在这块土地上生活了 45 个春秋（这是生活在健康和卫生条件极差时代的普通人的平均年龄），而且还准备在这片受到上帝祝福的土地上继续快乐地生活下去。

原始画家和后继者们努力实现的主要目标就是反映现实。他们试图用作品向观众描述亲眼所见和亲身经历的东西。当您审视后期的宗教作品时，就会立刻发现其中的区别。就拿伦勃朗的绘画和蚀刻版画来说吧，他总爱画一些盛大的圣经故事场景，把它们表现得堂皇富丽。您因此会感觉到，作者及其作品受到圣经的巨大影响。伦勃朗和他同时代艺术家的绘画和蚀刻版画都是圣经故事的场景或是《圣经》中的插图。早期的意大利画家不是通过读书了解圣经的，他们每天听别人讲述这些故事，从中受到熏陶，这些故事潜移默化成为他们思想和精神的一部分。就像 40 年前，英雄的拓荒者在少男少女的心中所占的分量一样。

毋庸置疑，在以往的绘画中，每一笔都是画家真情实感的流露，他们从不怀疑这一点，正如我们无法理解他们一样，他们也无法理解我们时代各式各样的疑惑。也许我们是真诚的信徒，但是在我们周围充满疑惑，人们无法逃脱疑惑，这就是我们难以理解中世纪那个特定时代的绘画和音乐的原因。对于我们来说，令人疑惑的希腊艺术比 13 世纪、14 世纪的艺术更易于理解。

人们一旦明白这一点，眼前就会展现出一个全新的令人振奋的世界。正如我在《艺术》一书中提出的，您可以通过阅读

《艾西斯的圣弗兰西斯》传记和但丁的作品来学习中世纪后半叶的艺术，这比费劲地阅读 100 本有关艺术的书要有用得多。这样，您就会了解那些人生活中的梦想世界。既然我们在与现代无关的想像世界中花费了大量的时间，就必然在理解佛罗伦萨人、威尼斯人、锡耶纳人和帕多瓦人的梦想方面大有长进。他们的梦想集中了所有在 1200 年前迦南大地上形成的伟大奇



中世纪的艺术家都是优秀的工匠，没有任何超越的“艺术观念”，但是确有明确的工作，是社会生活中不可缺少的一部分

迹。他们把全部精力都投人到这一惊人的奇迹上，直到这些奇迹变成为他们带来利益的现实。然后，他们把它们融人到绘画

中，就像帕雷斯蒂纳和约翰·塞巴斯蒂安·巴赫将其梦想融入音乐，再把它们表现给听众一样。他们声称："这就是我们看见的，不论人们相信与否，这些都是我们亲眼所见的。"

当然，地理位置和经济发展状况对艺术的发展是有影响的。像佛罗伦萨这样的世界级城市，到处充满了商机。具有同样规模的世界级城市威尼斯，也是机遇、奢侈和悲惨混杂的地方。在这些地方更容易形成多样化的艺术氛围。然而在宁静的省城西耶纳与罗马则大不一样，在那里，人们的每一件事情都是由神在世上的代言人来决定。而在那不勒斯这个人种混杂、懒散的氛围和腐败政府统治的地方，必然产生出与在米兰完全不同的画家。在米兰，出现了列奥纳多·达·芬奇，假如他在工程方面没有投入太多的精力，一定会成为更伟大的画家。但是，不论出自哪个地方，这个时代的画家们都有一个共同点，也就是他们试图用一种绝对真实的语言来表达自己的思想，他们的故事不是道听途说。画家画的是亲身经历的真实世界，其真实程度并不亚于现代照片，有时甚至比照片还要真实。

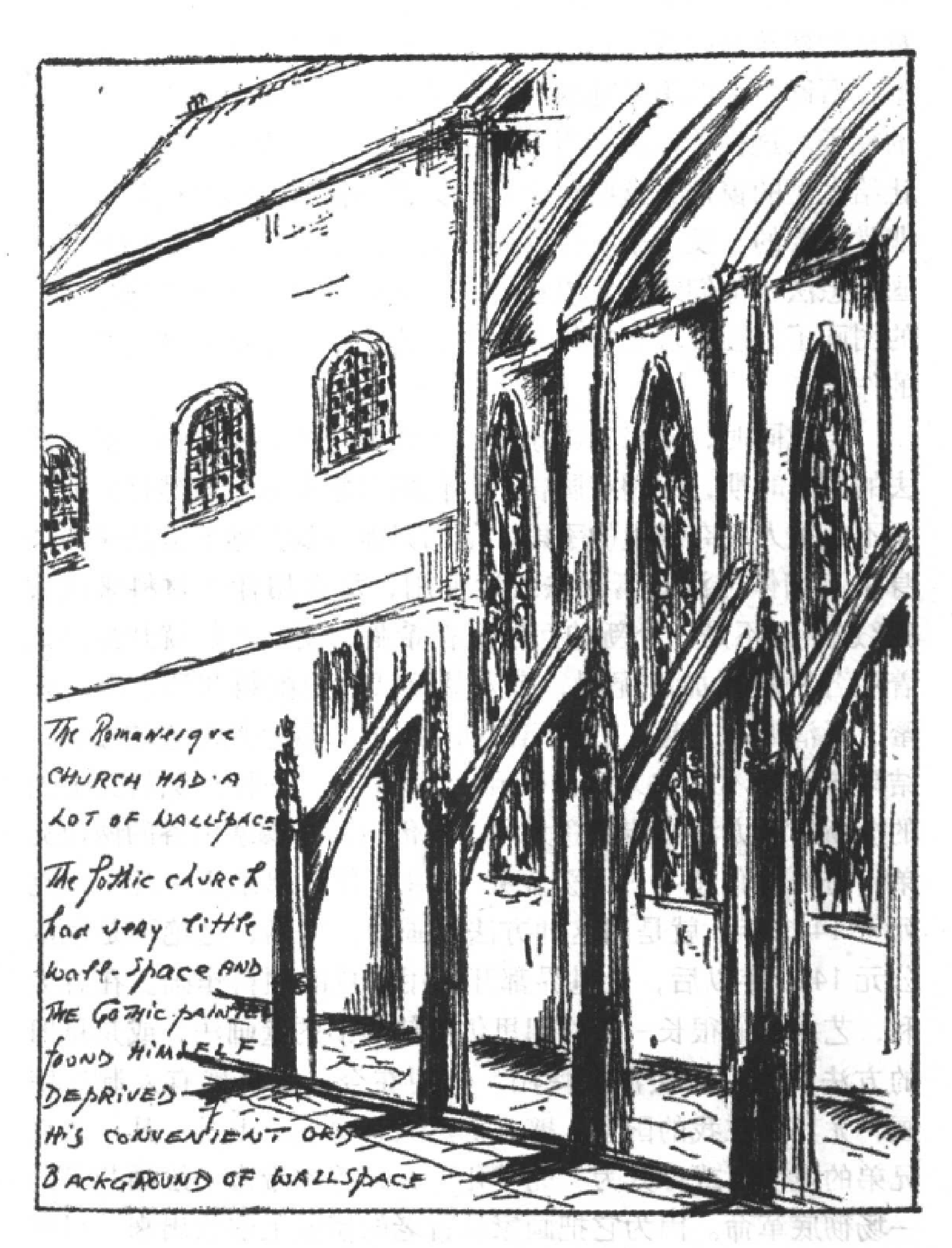
人们常问："在北欧尚未开化以前，南欧的绘画已经存在数百年历史了，为什么说油画产生于北欧呢？"

答案非常简单，因为任何发明都源于社会的需要。在南欧，罗马式建筑十分盛行，有足够的墙壁空间供画家作画。但是在北欧，哥特式建筑代替了传统的罗马式建筑，教堂的墙壁空间大量缩减，在这种情形下，制作壁画就相当困难。一些图片可以清晰地说明这两种建筑风格的差别，比文字解释还要直观。法国、德国和低地国家（北欧和地中海沿岸的国家）的建筑师花了很长时间才解决令希腊人和罗马人感到困惑的问题，他们学会了既可以建筑厚重的屋顶，又不至于使建筑物的墙体负荷超重而坍塌的建筑方法。这种方法并不是通过增加墙壁的厚度来实现的，因此成为建筑史上的一个奇迹。教堂的墙壁如

果有 20 英尺厚的话，其外形就一定像是一个怪物，但是，哥特式的建筑师改变了这一切。他们用所谓的“支柱”加固了墙壁，石匠手中沉重的建筑材料变成了真实可见的足以支撑屋顶的柱子。这样，墙就变得多余了，就可以将大部分的墙壁空间让给大型的窗户，这些窗户对于北部多雨而阴湿的气候来说是非常重要的。反过来，这些窗户又启发了画家在彩色玻璃上作画的想法，他们终于可以在有色（或烧过的）玻璃上绘制绝妙的图画了，在玻璃上的绘画也就成为中世纪绘画天才们最杰出的作品。

与此同时，原来的画家失去了大部分的墙壁空间，而在过去的罗马时期，绘制壁画曾是他们的看家本领。既然是画家，又不想被人剥夺谋生的手段，他们只能寻找其他的方法来一展身手。墙体与湿石膏无法继续使用，那么用什么材料来代替呢?这早已不是一个新的问题。在希腊时期，人们就开始尝试着用各种材料加以配制，有人甚至试过把颜料和醋、酒、蜂蜜、蛋清混在一起。中世纪初期，人们一直寻找理想的原料，结果却总是不尽如人意。直到 15 世纪初，一种把颜料兑上油的全新作画方法流传到意大利。相传生活在穆塞山谷的两位兄弟（哥哥休伯特·凡·爱克死于 1426 年，弟弟简·凡·爱克死于 1441 年）就是用这种方法绘画的。当然，这绝不是说从公元 1420 年以后，全世界都开始用油兑的颜料作画。在意大利，艺术家们很长一段时间里仍然使用旧的壁画法，或是将旧的方法与新的方法混合使用。即便在今天，仍然有人制作壁画，尤其是在我的国家，壁画仍然大有市场。但是，凡·埃克兄弟的发明（或称其为“完善化”），确实带来了绘画艺术的一场彻底革命。因为它把画家从古老的墙壁上解放出来，只要有一块木板或一块画布，就可以在任何时间和地点作画。

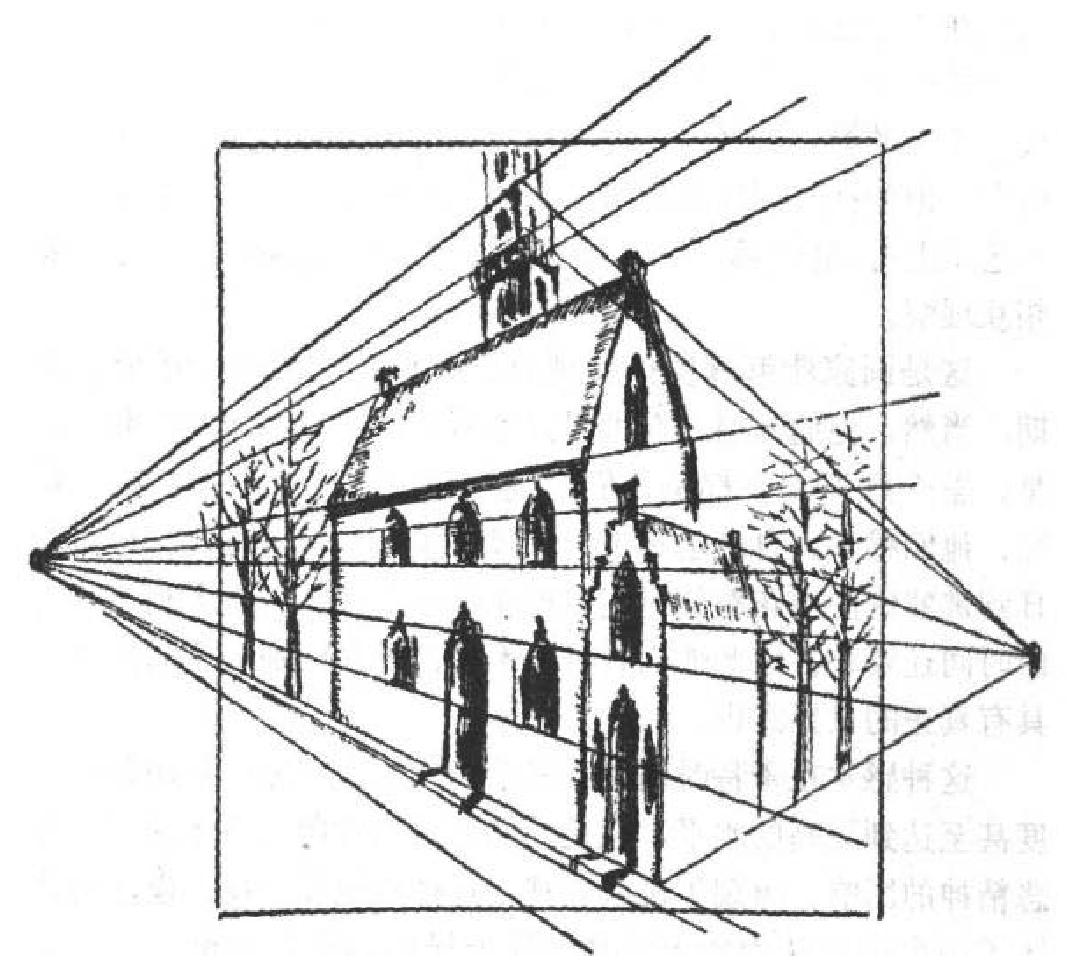
但是，北方人在改进技术的同时，观念并没有改变。他们



哥特式画家绘画的空间减少

的思想仍然停留在把颜料与油混合之前的时代，他们依然是中世纪的平民，与南方同行的惟一区别是，他们受到神秘主义更深的影响，认为不必借助任何外在自然的帮助，仅仅通过心灵的完整探索，就可以更深刻、更直接地获得有关神的知识。

德国南部和西部的佛兰德斯式艺术家的生活，在经济方面与意大利的同行们非常相似，他们身处富庶之地，家乡是地中海到北海的著名贸易要道。佛兰德斯的布鲁日和根特是中世纪后半期最著名的工业发展中心，著名的勃艮第公国迅速崛起，控制了阿尔卑斯山到北海的大片土地，其奢侈豪华的宫殿为画家提供了世界级的资助。但是，这些北方人在精神上与南方同



直到中世纪末期，画家仍然缺乏透视方面的知识

行们完全不同，由于他们远离基督教文化中心，不像意大利人对教皇的统治那么熟悉。他们与意大利人不同，属于比较内向型的人，更多地进行精神上的思索，经常在对灵魂不朽的探索中迷失自我。

如果您曾经读过《艾西斯的圣弗兰西斯》传记的话，现在就可以试着解读托马斯·阿·康培斯的《相仿基督》。当您研究佛兰德斯画派早期作品和德国中世纪画派的作品时，如果从《康培斯的托马斯兄弟》入手，要比从《皮艾特罗·迪·伯纳尔德的儿子》入手更容易理解。从13世纪到15世纪，北方和南方的绘画技术都在逐步改进。如果说北方人发明了将颜料与油兑在一起的方法，为绘画艺术作出杰出贡献的话，那么南方人的贡献则在于首次运用透视绘画技巧。如果没有透视法，现代意义上的绘画是不可想像的。对于生活在南方和北方的画家而言，他们拥有同样的信仰、为同一的理想而奋斗，在精神上与艺术上有共同的语言，当他们观赏对方的作品时，一定能够相互理解。

这是画家能够真实体验到自己是世界文明的一部分的时期。当然，他们知道，在世界其他地方存在着不同的文明，但是，整个欧洲大陆都是他们的艺术领域。由于不强调种族特征，他们感觉到自己是真正的世界公民。在那个时代，从布鲁日到佛罗伦萨所花费的时间比现在从纽约往返于澳大利亚所花的时间还要长，因此他们有可能不受种族和国别偏见的限制，具有真正的世界意识。

这种感觉在哥特时期没有完全消失，文艺复兴时期曾有一度甚至达到更高的水平。但是在文艺复兴时期，由于受某种邪恶精神的影响，出现了民族歧视，这种歧视几乎在一夜之间破坏了中世纪所认为的天下基督徒皆兄弟的美好理论。人们发现，在画家的作品与建筑师的作品中均能清晰地凸现这一问

题。在销声匿迹长达12个世纪以后，音乐家才重新出现在艺坛上，几乎比画家和建筑师晚了数百年才形成自己的独特风格。让我们从哥特时期转移到文艺复兴时期，从而了解15世纪中叶以后人类精神的发展变化。

哥特时期

意大利：

乔瓦尼·契马布埃(1240—1302)：

《圣母加冕》，阿西斯，洛厄教堂

杜乔·弟·博尼塞纳(1260—1319)：

《圣母子荣登升座图》，锡耶纳，大教堂博物馆

乔托·迪·邦顿(约1266—1337)：

《哀痛地抱着基督尸体的圣母》，帕瓦多，阿雷纳礼拜堂

《圣弗兰西斯的葬礼》，佛罗伦萨，圣克罗斯

《与天使一起的加冕圣母》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

西蒙娜·马尔蒂尼(约1285—1344)：

《天使报喜》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《博士中的基督》，利物浦，皇家学院

皮埃特罗·洛伦采蒂(活跃于1305—1348)：

《祭坛画》，阿雷佐，圣玛丽亚教堂

安姆布罗乔·洛伦兹蒂(活跃于1319—1348)：

《庙宇中的神迹》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

安德烈亚·奥尔卡尼亚(活跃于1344—1368)：

《祭坛画》，佛罗伦萨，圣玛丽亚教堂

安吉利·达·菲耶索莱修士(1387—1455)：

《圣母加冕》，佛罗伦萨，桑马科

《最后的审判》，柏林，弗里德里克皇帝博物馆

《基督降生》，纽约，大都会艺术博物馆

比利时：

休伯特·凡·爱克(1366—1426)：

《羔羊的崇拜》（由简·凡·爱克完成，根特，圣贝文教堂）

简·凡·爱克(约 1380—1441)：

《戴红头巾的男子》，柏林，弗里德里克皇帝博物馆

《琼·阿诺尔芬尼夫妇像》，伦敦，国家美术馆

罗吉尔·范德尔·韦登(约 1400—1464)：

《基督下十字架》，马德里附近，埃斯科里亚尔

《天使报喜》，纽约，大都会艺术博物馆

德克·包茨(1410—1475)：

《祭坛画》，洛文，圣彼德大教堂

汉斯·梅姆灵(约 1430—1494)：

《圣凯瑟琳的婚礼》，布鲁日，圣约翰医院



一个新的阶级在崛起，它非常的富有，能够获得自己所需要的艺术品。所以，画家在教会之外又找到了新的资助人。

当开往纽约的轮船离开荷兰鹿特丹港口，抵达法国布伦港口的时候，船上的旅客用一种怀疑的眼光打量着上船的旅客。接下来，那些从鹿特丹和布伦上船的乘客一同蔑视那些不幸选择从英国南安普敦上船的旅客。第二天下午，当爱尔兰移民从库伯上船时，他们又受到来自鹿特丹、布伦和南安普敦上船的其他旅客的极度鄙视。这种藐视、鄙视、嘲弄、厌恶、痛恨、轻视、诋毁和侮辱远远超过语言所能表达的程度。

历史上的移民都遭遇过同样的命运，后辈对前辈的成就总是不屑一顾。母亲视为高雅的餐具被束之阁楼，在孩子的眼里，它们都是一文不值的垃圾。他们认为，父亲所喜欢的小说

家都是一些毫无生气、因循守旧的老顽固。后辈们想方设法从各方面显示自己的行为、风俗和习惯绝对优于长辈们。因此，当晚辈回忆起先辈乘坐漂亮的旧式马车从一个地方到另一个地方，在美丽的乡村小酒馆里哼着欢乐的歌曲时，不免充满了怜惜的情感。这个刚刚逝去的时代，没有贡献出什么高尚的思想，却总是推出一些荒谬可笑的东西。因此，这个被称为黑暗时代的中世纪，似乎没有什么特殊的成果，它只是古典时代和古典精神重新焕发青春之前的一段空白。而所谓文艺复兴时期则被视为文明的再生。

我们非常乐于接受这一历史时期的人们的自我评价，在全世界范围内，人们都把文艺复兴看成是具有重大意义的时代。本维纽图·塞林奈用灵巧的手描绘出永恒的庆典，体态臃肿的妇女迈着平稳的步伐，从帕拉蒂安宫殿走到另一个宫殿，聆听维奥尔六弦提琴引人入胜的美妙演奏，偶尔从昂贵的盐罐里取一点盐。所有这一切都充满了魅力，在多少有些单调乏味的世界中受到人们的欢迎。然而，客观地说，这幅画不符合透视法。从保罗·乌切洛（1397—1475）以后，不采用透视法绘画的作品就再也不是优秀作品。为此，我们就不必过多地赞美它了。

文艺复兴究竟是什么?它主要是一场文化运动，还包括人们的思维、生活、饮食、绘画、恋爱以及音乐等方式的变化。然而，这些变化都处于次要地位，文艺复兴时期最重要的还是文化的变迁。

我使用“人们”一词，如果与亚伯拉罕·林肯所指的全部人口的意思联系起来的话，就自然会产生某种误解。正如大家所知，“人们”是在近代才被使用的。15世纪的“人们”指的是占总人口百分之五的阶层。他们十分富有，不仅无须12个人挤在同一个房间里居住，而且还把房间分为客厅、餐厅、

厨房和卧室。作为文明的携带者（这里借用医学实验的表达方式），这个初步享受文明成果的阶级一旦兴起，就给我们带来更大的利益。因为这个中产阶级懂得尊重知识。而过去统治世界长达600年之久的封建贵族们却十分鄙视脑力劳动，只有极少数的作为秘书和图书管理员的修士才从事某些读写和计算工作。那些终日与家禽打交道的农民，似乎不需要城里那些多余的装饰物，他们蔑视知识，把知识当作罪恶的根源。现在的中产阶级却不这样认为，很久以来他们知道支付信息费的重要性，知道一个简单化学配方（如制造火药的配方）与10个城堡和1万个铁甲骑士具有同等的价值。他们以严肃认真的态度追求知识，这就给学者们带来了极大的益处。因为，自从古罗马文明消失以后，学者们就陷于贫困潦倒之中。

那些当地的学者从越来越多的来自君士坦丁堡的难民那里证实，意大利仍然保留着中世纪早期的手稿，旧的古典传统并没有完全根除。在教堂、城堡、家庭的阁楼上或者修道院的图书馆里，仍然保存着完整的文明。在那些被虫子咬过、经常是罗马与希腊祖先直接抄写的原稿中，记载着纯文学、数学、物理学和哲学等从算术到动物学的每一学科的文明成果。在没有人认识启蒙的必要性以前，它们被当成无用的东西扔在那里，就像爱因斯坦教授关于相对论的书籍被丢弃在遥远的太平洋荒岛上接受海水冲刷一样。

中产阶级认识到这些被埋葬的文明的价值，它们如同一个兵工厂，在他们与封建地主不可避免的斗争中，会为他们提供全部的武器。因此，在亚历山大大帝的暴徒谋杀了古希腊最后一个伟大的哲学家以后，在最后一个伟大的罗马数学家饿死在阿普利亚不知名的偏僻村庄以后，学者再次成为有用的、受人尊敬的社会成员。

与此同时，社会对于摆脱笨拙的人手、发明更廉价的复印

方法产生了极大的需求，从而促成了印刷机的产生。学者和出版商一起开始了一场使世人摆脱愚昧、为能读能写的人提供社会保障的伟大运动。

值得强调的是，在这场复兴古典文艺的伟大运动中，科学并不作为重点。与现在一样，有些人深深地畏惧科学。他们担心，一个聪明而勇敢、具有一定物理知识的人，能够把世界从绝望和冷漠的萧条中拯救出来，进入到最后一个希腊大学变成基督教教堂以前的状态。因此，科学必须克服比文学多得多的偏见。新近显露出来的文学宝藏，尽管卷数和作者都已无从知晓，尽管没有进行细致的分类和编辑，但是，数世纪以来却被完好无损地保存下来。

从 1400 年到 1550 年的 150 年间是真正的文艺复兴时期。在这段时间里，尽管人们仍然是教会的忠实信徒，但是在表现中世纪主题的艺术精神和表现手法上却是大不相同的。一些异教徒的情调在不知不觉中融入到现在资助人所欣赏的绘画作品之中，这些资助人通过商业和制造业获得财富，而不是通过土地所有权和教会的高级地位。

因此，这个时期的绘画主要是把陈旧的主题故事化。使徒仍然是中世纪的使徒，但是，他们现在却与严肃的希腊哲学家进行争论，这些人同苏格拉底学派的哲学家就微妙的道德问题展开讨论。《苦难的花园》作品中所描绘的，与柏拉图讲授修辞学所在的橄榄园十分相似，听众与那些在神圣场景中扮演顺服的角色的人有着显著的不同。野地里的树木和动物已不再是背景，而变成了前景，它们意趣横生，引人瞩目。男女修道院中色彩昏暗的服装也被色泽艳丽的服装取而代之。这个阶层的人不仅有足够的金钱，而且有用钱把自己的外表装扮得豪华艳丽的嗜好。

总之，整个画面变成了声势浩大的庆典，钱包鼓起来的市

民扮演了地球统治者甚至是天堂统治者的角色。

对我们而言，文艺复兴时期的艺术比中世纪的艺术更容易理解。因为15至16世纪的佛罗伦萨就像今天的纽约，充满恐惧、兴奋、暴力和罪恶。同时，这些地方的人也有另外的特点：他们忏悔自己的罪恶，不断尝试新的东西，对财富和外在的事业成功充满激情和渴望。幸运的是，15世纪的人们对艺术依然怀有敬畏感。在大多数人的眼里，艺术是卓越的、受神灵点化的魔术。因此，艺术家具有创作的自由和选择绘画风格的权利，没有人（起码为数不多）对其想法提出异议。

需要声明的是，这种态度在今天的美国越来越受到关注。与二三十年前相比，建筑师、画家和音乐家获得了越来越多的自由，使他们有可能通过各种方式感受生活，从而给城市带来巨大的益处，使城市比以往任何时候都华美和谐。

至于在文艺复兴时期的意大利和德国城市，如果允许建筑师自由设计的话，人们一定会欣赏到令人愉悦的建筑风格。当时的绘画也是如此，它们反映了奢侈与华丽的场景，但这是一种充实的奢侈和适度的华丽。这也充分说明，新文化教育的影响迅速渗透到旧大陆的每一个角落，中世纪受到严格约束的思想获得了巨大的解放，被更广泛的、世界性的、正常的观点所取代。人类开始重新观察周围的世界。尽管他们仍然相信，在这个星球上度过的时光是有限的，只是通往未来永恒幸福（或者正好相反）生活的准备阶段。但是，也要对摆脱人世间苦难、过上快乐的日子有所憧憬，在短暂的人生旅途上尽可能地轻松惬意。我认为，这就是哥特时期与文艺复兴时期绘画艺术的主要区别。

在中世纪的最初阶段，即使是强有力的统治者也一定坚持把自己描绘为圣徒，但是现在，就是把圣徒描绘成优雅而有力量的统治者或富裕商人，大概也无人介意。

与过去一样，人们一如既往地虔诚地信仰着上帝，但是，他们也希望成为华丽生活场景的一部分。这种场景在历史时代中具有最突出的特点，生活在幸福幻想中的人们成为新文明的见证人。

文艺复兴时期

意大利

保罗·乌切洛（1397—1475）：

《圣罗马诺之战》，伦敦，国家美术馆

马萨乔（1401—1428）：

《纳税的奇迹》，佛罗伦萨，卡米尼教堂，布兰卡奇小教堂

《逐出伊甸园》，佛罗伦萨，卡米尼教堂，布兰卡奇小教堂

菲利普·利比修士（1406—1469）：

《圣母、圣子和两天使》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《圣母加冕》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《圣母像》，佛罗伦萨，巴赫收藏

皮埃罗·黛拉·费兰契斯卡（约 1416—1492）：

《费德利欧·达·蒙蒂菲尔罗夫妇像》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《复活》，圣斯波尔克罗

贝诺佐·戈佐利（1420—1497）：

《三贤士》，佛罗伦萨，里卡迪宫

安德里亚·德尔·卡斯塔尼奥（1423—1457）：

《尼克罗·达·托伦蒂诺骑士像》，佛罗伦萨，大教堂

安东尼奥·波拉约洛（1429—1498）：

《阿波罗与达芙妮》，伦敦，国家美术馆

金泰尔·贝利尼（1429—1507）：

《圣马克在亚历山大城布道》，米兰，布莱拉美术馆

《安德里亚·文德拉明总督像》，纽约，弗里克收藏

安东奈罗·达·墨西拿(1430—1479)：

《年轻人》，纽约，大都会艺术博物馆

卡罗·克里韦利(1430—1495)：

《祭坛画》，伦敦，国家美术馆

《梨树女神》，纽约，巴赫收藏

科西墨·图拉(约 1430—1495)：

《飞入埃及》，纽约，巴赫收藏

乔文尼·贝利尼(约 1430—1516)：

《圣母与圣徒》，威尼斯，弗雷日

《生命之树的寓言》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《接触圣痕的圣弗兰西斯》，纽约，弗里克收藏

安德里亚·曼特尼亚(1431—1506)：

《三联画》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《冈扎格家族》，曼图亚，卡斯提洛

《圣母荣耀》，巴黎，卢浮宫

安德里亚·韦罗基奥(1435—1488)：

《圣母与两位天使》，伦敦，国家美术馆

卢卡·西纽雷利(1441—1523)：

《潘神学派》，柏林，弗里德里克皇帝博物馆

桑德罗·波提切利(1444—1510)：

《维纳斯的诞生》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《春》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《诽谤（阿佩利斯以后）》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《圣母颂》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

皮埃罗·佩鲁吉诺（1445—1523）：

《基督受刑》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《玛丽与约瑟夫的婚礼》，凯恩艺术馆

多米尼科·吉兰达约（1449—1494）：

《牧者来拜》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《乔瓦纳·托尔纳波尼像》，纽约，摩尔根图书馆

列奥纳多·达·芬奇(1452—1519)：

《最后的晚餐》，米兰

《蒙娜丽莎》，巴黎，卢浮宫

《圣母与圣安妮》，伦敦，伯林顿

平图里乔(1454—1513)：

《亚历山大六世像》，罗马，梵蒂冈，波尔吉亚公寓

维托里·卡尔帕乔(约1455—1526)：

《圣乌苏拉传奇（9个场景）》，威尼斯艺术学院

安布罗齐奥·达·普雷蒂斯(活跃于1472—1506)：

《年轻女子侧身画》，米兰，安布罗斯纳

伯纳迪诺·卢伊尼(约1475—1532)：

《圣母》，巴黎，卢浮宫

《圣母子》，米兰，布莱拉美术馆

米开朗琪罗·波纳罗蒂(1475—1564)：

《最后的审判》，罗马，梵蒂冈西斯廷礼拜堂

《天顶壁画》，罗马，梵蒂冈西斯廷礼拜堂

《圣家族》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

提香(1477—1576)：

《圣母升天》，威尼斯，弗雷日

《巴克斯和阿里阿德涅》，伦敦，国家美术馆

《基督下葬图》，马德里，帕拉多

《阿里提诺像》，纽约，弗里克收藏

乔尔乔奈(1478—1510)：

《乡村音乐会》，巴黎，卢浮宫

《圣母加冕》，卡斯特尔弗朗科

《吉卜赛人与士兵》，威尼斯，乔范尼莱宫

拉斐尔(1483—1520)：

《西斯廷圣母像》，德累斯顿博物馆

《圣容显现》，罗马，梵蒂冈

《教皇利奥十世与两位红衣主教》，佛罗伦萨，皮提

《吉利亚诺·戴梅迪齐像》，纽约，巴赫收藏

安德里亚·德尔·萨托（1486—1531）：

《哈皮斯的圣母像》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

科勒乔(1494—1534)：

《拉诺蒂》，德累斯顿

《圣母升天》，帕尔马大教堂

《达娜厄》，罗马，鲍格才家族画廊

帕里斯·博尔多内(1500—1571)：

《渔夫与总督》，威尼斯艺术学院

布龙齐诺(1502—1572)：

《携书的年轻人》，纽约，大都会艺术博物馆

丹尼雷·沃尔泰拉(1509—1566)：

《基督下十字架》，罗马

丁托莱托(1518—1594)：

《圣马可遗体的发现》，米兰，布莱拉美术馆

《银河的起源》，伦敦，国家美术馆

《寺庙中的神迹》，威尼斯，圣玛丽亚

乔瓦尼·巴蒂斯塔·莫罗尼(约1525—1578)：

《裁缝》，伦敦，国家美术馆

保罗·韦罗内塞(1528—1588)：

《埃玛斯的晚餐》，德累斯顿博物馆

《卡那的婚宴》，巴黎，卢浮宫

《欧罗巴被劫》，威尼斯，总督宫

乔多·雷尼(1575—1642)：
《费布斯与奥罗拉》，罗马，洛斯比利奥西馆

比利时和荷兰

皮尔特·（大）勃鲁盖尔(约 1525—1569)：
《收获者们》，纽约，大都会艺术博物馆
《冬天的景色》，维也纳，霍夫加里瑞尔
杰勒德·戴维(约 1450—1523)：
《圣凯瑟琳的婚礼》，伦敦，国家美术馆
希尔罗尼姆斯·博斯(1462—1516)：
《三贤徒的爱慕》，普林斯顿大学
昆廷·马比斯(约 1466—1530)：
《埋葬》，安特卫普，美术博物馆
简·德·马比斯(1470—1541)：
《国王们的崇拜》，伦敦，国家美术馆
卢卡斯·范·莱顿(约 1494—1533)：
《下棋者》，柏林，弗里德里克皇帝博物馆

法国

琼·富凯(约 1415—1480)：
《法国查理七世像》，巴黎，卢浮宫
福兰克伊斯·克卢埃(约 1510—1572)：
《瓦卢瓦的伊丽莎白像》，巴黎，卢浮宫

德国

马丁·施恩告尔(约 1445—1491)：
《玫瑰花亭的圣母像》，科尔马
奥尔布雷特·丢勒(1471—1528)：

《亚当和夏娃》，马德里，普拉多美术馆

《自画像》，马德里，普拉多美术馆

《三贤徒的爱慕》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《玫瑰花环的盛宴》，布拉格附近，斯特拉豪修道院

卢卡斯・克拉纳赫(1472—1553)：

《巴黎的审判》，卡尔斯鲁厄

《萨克森的约翰像》，德累斯顿博物馆

马塞厄斯・格吕内瓦尔德(约1480—1530)：

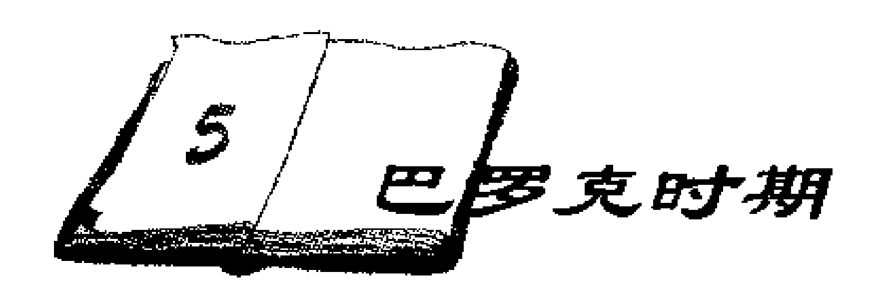
《伊森海姆祭坛画》，科尔玛

汉斯・小霍尔拜因(1497—1543)：

《迈耶家族的圣母像》，达姆施塔特，施罗斯加莱瑞

《伊拉斯谟像》，英格兰，朗福德城堡

《博尼费修斯・阿默巴赫像》，巴塞尔艺术馆



5 巴罗克时期

这是建立和展示权威的时期，人们利用艺术使揭示世界变得更加安全。

今天，许多人含糊不清地谈论着韵律，由于对新韵律哲学缺乏伟大的解释者，所以很难准确理解他们所谈论的东西。但是我觉得我对他们所表达的意思多少有些了解。他们认为，世界（当然包括人的思想）处于不断的变化之中，世上没有任何东西是一成不变的。虽然在未经训练的普通人眼里，远在天边的星际是完全静止的，但它们实际上却在宇宙中穿梭不息。他们观察到潮涨潮落、四季更迭、昼夜交替，并且试图揭示小到分子大到高山的不断运动所遵循的规律。

钻研艺术的学生在著名画家的作品中很容易理解这种发展变化。在中世纪，人类把绝大部分精力用于关注永恒的宗教事务，几乎完全排除人类的世俗利益。文艺复兴时期，人类开始

抛弃自身存在的精神价值，转而强调日常生活中存在的各种愉悦，享受生活中美好的事物，更多地关注周围的物质世界。他们到遥远的地方去旅游，到中国观光，窥视印度的财富；他们探索早已被人遗忘的非洲海岸和今天被称为美洲的新大陆；他们在海外的香料贸易中聚敛巨额财富。在安全却视野狭窄的圈子里生活了数个世纪以后，在过惯了粗茶淡饭的日子、满足于阴冷简陋的小屋生活之后，他们以前所未有的“热情”，掠夺远邻，享受丰盛的佳肴，过着纸醉金迷的奢侈生活。

或许人们对这种生活方式不以为然。但是，人们切莫忘记，正是由于不同人的存在，才使世界变得丰富多彩。世界上本来就存在这样两种人：一种人可以在布满五彩缤纷的织锦和雕花家具的高雅大厅里，观看着美丽的图画和可爱的妇人，聆听动人的音乐，从中汲取巨大的愉悦；还有一种人，他们恰恰从相反的方向获取真实的幸福，他们将自己与所有世俗快乐隔绝开来，在布满五彩缤纷的织锦和雕花家具的高贵的大厅里，他们对美丽的图画和可爱的女人视而不见，对优雅动听的曲调充耳不闻。然而，似乎这也是世界韵律的一部分。因此，在漫长的中世纪精神统治之后，明显地出现了背叛禁欲主义道德、不断追寻幸福完美的倾向。

某个时期给后人留下了完美的圣彼得大教堂和意大利宫殿。在人类生活的地球上，人们用建造天堂的替代品来表达对天堂的强烈渴望。在这以后的整个时期，人们会比从前任何时候都更加执著地探索人的心灵。宗教改革就是这种超脱世俗的新精神的具体表现。它的产生如此出人意料和迅猛强烈，几乎摧毁了教会和社会的组织结构。然而，像教会这样经过数世纪小心谨慎建立起来的组织异常的牢固，即使受到强烈的冲击，也没有消声灭迹。教会就像被击中了一拳，只是摇晃一下而已。它凝聚起所有的力量准备着一场有力的反击。它意识到，

这场宗教改革绝不仅仅是由一个反叛的法国修道士忠于自己的信仰、不愿向自己的信仰妥协而引起的地方性革命。如果教会想要收回所有失去的领地（北欧的大部分），就必须非常小心、非常缓慢地展开全线战斗。因此，其首要任务就是必须处理好自己的事务，实施必要的改革。其次，还要想尽办法，重新获得以前信仰基督教而现在故意反对它的人的信任和支持。在这场斗争中，仅仅拥有强大的军队和获得诸侯的支持是远远不够的。因为，宝剑可以杀死诚实的人，但绝不能强迫人改变自己的信念。教会还必须在忠诚的信徒中尽可能地重建稳固的联盟。这一切使得艺术家有了用武之地。艺术家们感到自己被需要并且可以获得丰厚的报酬。“巴罗克时期”就这样降临了。米开朗琪罗（如果您想用一个名字帮助自己记住这个重要日期的话）就是巴罗克时期的第一位杰出的大师。他死于1564年，差不多是宗教改革开始后的半个世纪。在欧洲和美洲的一些地方，巴罗克风格在新大陆的西班牙殖民地中非常盛行，这种风格一直持续到18世纪末。但是，在1700年，当人们终于认识到两股相反力量（教会和宗教改革）的冲突必须在相互妥协中结束时，巴罗克时期就走入穷途末路了。然而在一个半世纪的时间里，从每一座建筑物、每一部音乐作品和每一幅绘画中，人们都可以感受到浓重的巴罗克风格。其主要特征是要用富丽堂皇的方式给观众和听众留下强烈的印象。文艺复兴时期的人们也是这种形式的拥护者。无论是散步、吃饭、跳舞或是招待宾客，总是清醒地认识到，他们是在一个最高贵的庆典中扮演着角色。现在，表演一如既往地继续下去，虽然舞台背景完全改变，演员们不得不说一些不同的台词，但是却缺乏威廉·莎士比亚爵士那个时代人们心中极为珍贵的喜剧特色。

您将会注意到那个时期的绘画所反映出来的变化。当您欣

赏绘画时，一定要记住这一点，正是它导致了所谓的巴罗克风格的迅速传播。宗教改革在欧洲大陆引起了政治上的新发展，产生了民族主义。这种民族主义不同于现代意义上的民族主义，现代的意义往往与种族联系在一起。没有人会比我更了解这个词的含义。这是由几个相互竞争的王朝创立的民族主义，现在他们的机会终于来了。宗教改革摧毁了中世纪以来统治人们思想的帝国（包括世俗的和神学的意义），欧洲的版图被分割成一个个小的区域，每个区域都有自己的教堂和教义，为雄心勃勃的统治者和政客们提供机会，可以做他们在中世纪曾多次试图去做但却没有成功的事情。现在，他们在自己的辖区内，绷紧每根神经，试图建立高度集权的王国或公国。他们尽其所能地实现这一目标，以免那些令人嫉妒的邻国变得过于强大，妨碍他们实现自己的野心。在南欧，人们依旧保持着对古老信仰的忠诚，教会和君主在共同利益的驱动下，很自然地在反对异教徒和叛逆者的战斗中联合起来。尤其是西班牙，它曾是世界教会之首，巴罗克精神在当代大师的绘画中更为明显。他们倾注全力赞美教会和王朝，全身心地维持两个世纪前的社会状况，在花费高昂的代价后，王朝最终还是毁灭了。

然而，17 世纪的绘画清晰地展示出艺术与生活的紧密联系，十分准确地反映出当时的时代精神。低地国家承担了同北欧新教国家进行战斗的主要责任。经过残酷的斗争，最终从西班牙的统治中解放出来。所以，他们的建筑几乎没有受到巴罗克风格的影响。他们跳过巴罗克时期的风格，直接从文艺复兴时期的风格过渡到了洛可可时期的风格。但是，他们的绘画更加清楚地显示出，他们是多么彻底地从古老的统治中解放出来。从绘画技巧上看，他们是中世纪佛兰德斯派的继承者。但是现在，他们将精湛的技巧用于全新的主题，一种十分简单而平凡的主题，以此来迎合商业社会中产阶级的品位和钱袋。以

前这些中产阶级从未幻想过购买图画装饰房间，也从未考虑过进行这方面的投资。

他们的德国邻居进展不利。30年战争（一场从1618年延续到1648年的宗教战争）完全摧毁了这个国家中世纪的繁荣。人们无钱欣赏任何形式的艺术，更不用说绘画了。英国从中世纪开始慢慢发达起来，但总的来说，尽管英国对其他艺术形式比较感兴趣，但在绘画方面却没有出现太多的天才。法国正忙于王朝内部的集权问题，也没有为绘画艺术的复兴做好准备。一般说来，除了低地国家和西班牙以外，在巴罗克时期，绘画并不是最突出的一种艺术形式。这是一个争战不休的时期，生活中充满太多的暴力。由于战争的狂乱和迫害，当时的环境不利于画家创作杰出的作品。

巴罗克时期

荷兰和比利时

彼得·保罗·鲁本斯(1577—1640)：

《下十字架》，安特卫普，大教堂

《草帽》，伦敦，国家美术馆

《三女神》，马德里，普拉多美术馆

《伊莎贝拉·布朗特像》，慕尼黑，大皮纳克泰克

弗兰斯·哈尔斯(约1580—1666)：

《微笑的骑士》，伦敦，华莱士收藏

《欢乐的伴侣》，纽约，大都会艺术博物馆

安东尼·凡·戴克爵士(1599—1641)：

《圣·马丁分衣》，伦敦，国家美术馆

《莱诺克斯的詹姆斯·斯图尔特公爵像》，纽约，大都会艺术博物馆

《玛利亚·路易斯·凡·塔西斯像》，维也纳，列支敦士

登美术馆

伦勃朗·哈曼佐恩·凡·赖恩(1606—1669):

《夜巡》，阿姆斯特丹，国立美术馆

《解剖课》，海牙，毛里茨海斯美术馆

《耶稣在埃玛斯》，巴黎，卢浮宫

《亨德里克·斯托斐尔斯像》，纽约，大都会艺术博物馆

杰勒德·豆(1613—1675):

《肥胖的女子》，巴黎，卢浮宫

杰勒德·泰尔博赫(1617—1681):

《明斯特的和平》，伦敦，国家美术馆

《打翻葡萄酒的女人》，纽约，大都会艺术博物馆

菲利普·沃弗尔曼(1619—1668):

《终止》，纽约，大都会艺术博物馆

阿尔伯特·克伊普(1620—1691):

《与男孩和牧人在一起的骑士》，伦敦，国家美术馆

《牧牛景色》，纽约，大都会艺术博物馆

保罗·波特(1625—1654):

《牛犊》，海牙，毛里茨海斯美术馆

简·斯滕(1626—1679):

《乡村医生》，布鲁克林博物馆

《王子生日》，阿姆斯特丹，国立美术馆

雅各布·凡·雷斯达尔(约1628—1682):

《毁灭的景色》，伦敦，国家美术馆

《多伦特山》，纽约，大都会艺术博物馆

皮特·德·霍赫(约1629—1677):

《拜访》，纽约，大都会艺术博物馆

简·弗米尔(1632—1675):

《信》，阿姆斯特丹，国立美术馆

《代夫特风景》，海牙，毛里茨海斯美术馆

《沉睡的姑娘》，纽约，大都会艺术博物馆

尼古拉斯·马斯(1632—1693)：

《摇篮》，伦敦，国家美术馆

《论恩典》，巴黎，卢浮宫

米恩德特·霍贝玛(1638—1709)：

《密德哈尼斯大道》，伦敦，国家美术馆

美国

约翰·辛格尔顿·科普利(1737—1815)：

《查塔姆之死》，伦敦，国家美术馆

《约翰·汉考克的画像》，波士顿，艺术博物馆

吉尔伯特·斯图尔特(1755—1828)：

《乔治·华盛顿像》，波士顿，艺术博物馆

《华盛顿像》，费城，宾夕法尼亚艺术学院

英国

彼得·莱利爵士(1618—1680)：

《宫廷美女系列像》，伦敦附近，汉普顿科特宫

《克利兰德公爵夫人像》，纽约，大都会艺术博物馆

戈弗雷·内勒爵士(1646—1723)：

《玛丽·伯克利女士像》，纽约，大都会艺术博物馆

威廉·贺加斯(1697—1764)：

《自画像》，伦敦，国家美术馆

《捕虾女》，伦敦，国家美术馆

乔舒亚·雷诺兹爵士(1723—1792)：

《纯真年华》，伦敦，国家美术馆

《扮作悲剧女神的希登斯夫人》，加利福尼亚，圣马里

诺，亨廷顿画廊

托马斯·庚斯博罗(1727—1788)：

《忧郁的男孩》，加利福尼亚，圣马里诺，亨廷顿画廊

《希登斯夫人像》，伦敦，国家美术馆

乔治·罗姆尼(1734—1802)：

《扮作酒神的汉弥尔顿夫人》，伦敦，国家美术馆

《高尔半岛的孩子们》，伦敦，国家美术馆

亨利·雷伯恩爵士(1756—1823)：

《自画像》，爱丁堡，国立美术馆

托马斯·劳伦斯爵士(1769—1830)：

《自然》，纽约，大都会艺术博物馆

《小手指》，加利福尼亚，圣马里诺，亨廷顿画廊

法国

尼古拉斯·普桑(1594—1665)：

《盲人奥瑞恩》，纽约，大都会艺术博物馆

《惊奇的维纳斯》，伦敦，国家美术馆

《花神的胜利》，巴黎，卢浮宫

克劳德·洛林(1600—1682)：

《风景》，纽约，大都会艺术博物馆

意大利

安尼伯尔·卡拉齐(1560—1609)：

《凡尔赛宫壁画》，罗马

米歇尔安吉罗·阿梅里西·达·卡拉瓦乔(1569—1609)：

《玩纸牌的人》，罗马，希拉宫

《马尔他骑士像》，巴黎，卢浮宫

《埃玛斯的晚餐》，伦敦，国家美术馆

卢卡・焦尔达诺(1632—1705)：

《朱迪斯的故事》，那不勒斯，圣马蒂诺

乔瓦奈・巴蒂斯塔・提埃波罗(1696—1770)：

《圣家族》，威尼斯艺术学院

《锡耶纳的圣凯瑟琳》，维也纳，皇家画廊

西班牙

多米尼克・西奥多卡普里，以埃尔・格列柯[1]闻名于世(约1548—1614)：

《奥尔加斯伯爵的葬礼》，托莱多，圣多美

《圣莫里斯与底比斯传奇》，马德里，埃斯科里亚尔

《托莱多风景》，纽约，大都会艺术博物馆

《德格瓦拉红衣主教像》，纽约，大都会艺术博物馆

弗朗西斯科・德・苏巴朗(1586—1662)：

《崇拜圣托马斯・阿奎那》，塞维利亚，地方博物馆

乔斯・里贝拉(1588—1656)：

《哀痛地抱着基督尸体的圣母玛利亚》，伦敦，国家美术馆

《玛丽・马格德林》，马德里，普拉多美术馆

迭戈・罗德里古斯・德西尔沃・贝拉斯克斯(1599—1660)：

《奥地利的玛丽安娜像》，马德里，普拉多美术馆

《酒神巴库斯》，马德里，普拉多美术馆

《布列达的投降》，马德里，普拉多美术馆

《侍女》，马德里，普拉多美术馆

巴托洛米・伊斯特本・穆立罗(1617—1682)：

① 埃尔・格列柯：西班牙画家。祖籍希腊干地亚岛。原名多米尼克・西奥多卡普里。现名是他在意大利时按当地习惯以出生地名起的，意即希腊人。其绘宗教画、肖像画的独特天才，直到20世纪才为人所识。

《清净受胎》,巴黎,卢浮宫

《维兰纽瓦的圣托马斯分发捐赠物》,塞维利亚,地方博物馆

弗朗西斯科·乔斯·德·戈雅·露西恩特斯(1746—1828):

《曼纽尔·奥斯里奥·德苏尼戈先生像》,纽约,巴赫收藏

《卡洛四世家族》,马德里,普拉多美术馆

《斗牛》,纽约,大都会艺术博物馆



6 洛可可时期

画家们精心地再现那迷人、典雅和伟大的时代。

同中世纪一样，洛可可时期由一个美丽的梦想主宰着，由于一场可怕的灾难，人们从美好的幻想中猛然惊醒。在中世纪，那场可怕的灾难就是宗教改革。而在洛可可时期，那个残酷的现实就是法国大革命。这并不是说，宗教改革和法国大革命是中世纪和洛可可时期的反映，二者都是环境链条上不可避免的事件。这种状况慢慢地将人类引向人格和精神解放的崇高境界，也是社会进步所追求的终极目标（1938 年 3 月 14 日，我写下这段话时还心存疑虑）。

艺术家们十分幸运，他们既不是政治家也不是自觉的传教士。作为时代的公民，其职责仅仅是用石头、绘画或声音来再现时代精神。当他们尽自己最大努力来履行职责时，也就完成了工作，这就是人们对他们的要求。倘若因为洛可可时期的人

们几乎不计较生活的阴暗面而责怪他们，那是不公平的。他们知道，生活中存在着阴暗面，但是他们碰巧生活在这样的时代，社会正在引入新的理性原则，并力图以此来解决日常生活中所存在的古老问题。当然，他们对心目中“理性”一词的确切含义，总是不厌其烦地加以解释，甚至于当他们不断解释的时候，自己都完全迷失在这种诱人的高调词汇之中，他们不断地混淆论题，直到没有人知道他们在谈论什么。无论如何，每一个被简单而辉煌的口号所主宰的历史时期都有共同的特征。自由、平等、博爱——民主——信仰——嗨，希特勒！——一切为了沙皇！——空气中到处弥漫着这样的口号，由于这样或那样偶然的原因，它们成为方便的战斗口号，之后就被扔进历史珍品博物馆，与我们祖先的火绳枪、甲胄和佩斯利螺旋花纹尼披肩放在一起。

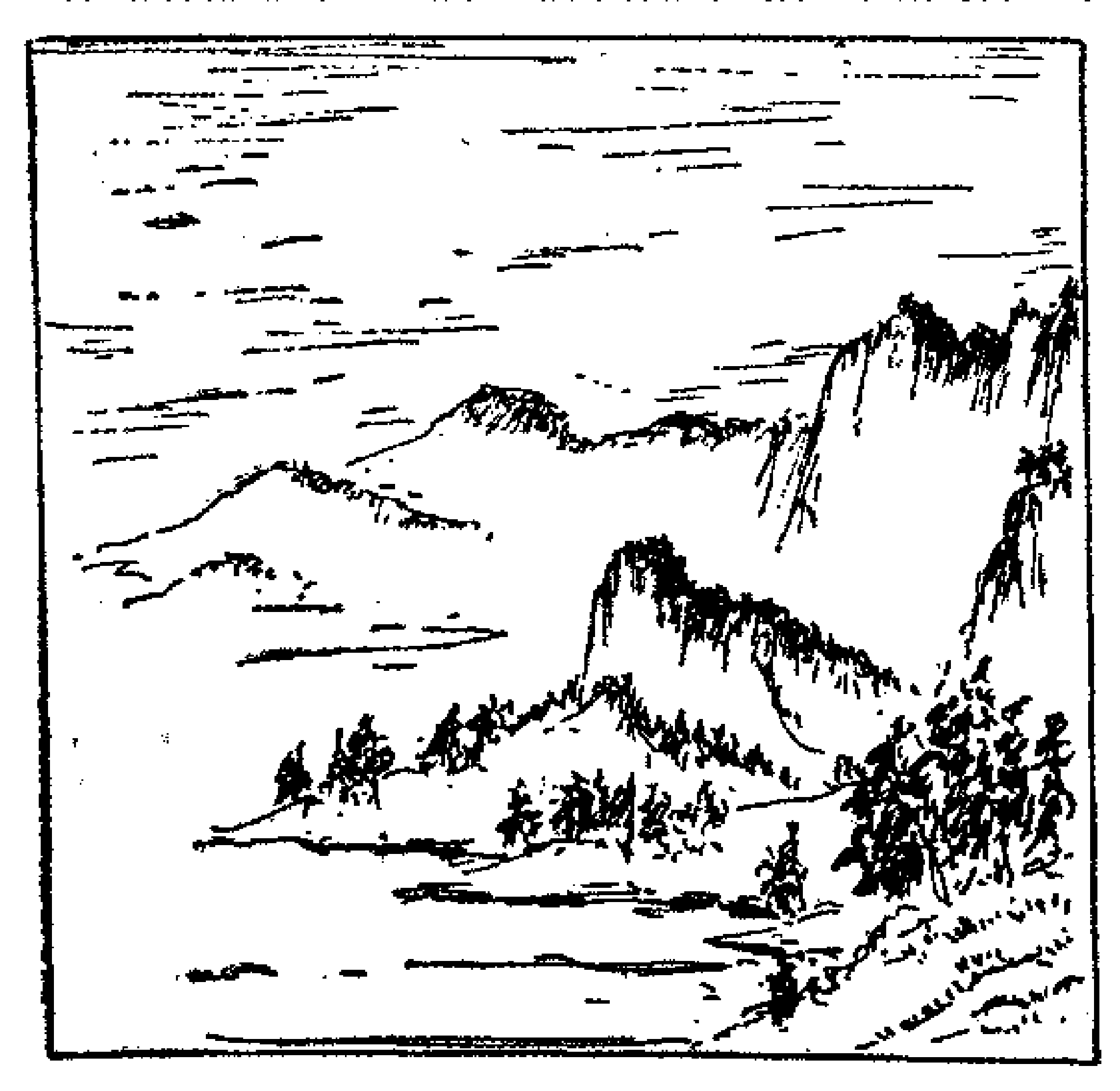
然而，艺术家还有一些与普通公民不同的责任。他们的工作绝不是为了一时片刻，而是必须发掘出具有永恒价值的特征，这些特征隐藏在人类的相互关系中，隐藏在每个人的心灵深处，隐藏在美丽的风景之中。艺术家的伟大或平庸就在于，他们是否具有发现能力和向同时代的人清晰地描绘这些特征的能力。

举例来说，乔托[①]和意大利的先驱们生活在一个与我们毫无联系的世界里。然而他们的作品却使我们与他们生活的世界联系起来。艺术家的朴实无华深深地吸引着我们，使我们感觉到，把他们的复制作品高挂在墙上是一件令人愉悦的事情。哈布斯堡家族[②]最后一位国王很久以前就丢掉了王位，但那些为

① 乔托：乔托·迪·邦顿(约1266—1337)，意大利著名画家之一。

② 哈布斯堡家族：欧洲著名家族，先后统治过神圣罗马帝国、西班牙王国、奥地利帝国和奥匈帝国。

了迎合和美化统治者谎言的绘画作品却依然深藏在普拉多博物馆的地窖里，躲过了世间的战火。那个时代的人生哲学和官方理论，曾在几个世纪前统治着半个世界（文明的和野蛮的），如今看来不过是有趣的蠢话而已。但是，贝拉斯克斯[①]所讲的语言我们仍能很好地理解。虽然布鲁格尔的弗兰德斯与荷兰的



对于我们来说，中国的艺术是一本合上的书，因为它主要是一种“暗示”的艺术，避免了照相式的精确性

① 贝拉斯克斯：指迭戈·罗德里古斯·德西尔沃·贝拉斯克斯(1599—1660)，西班牙著名画家之一。

伦勃朗都与世长辞，但其作品却被妥善地保存下来。尽管中国的大师用一种我们完全陌生的方式作画，但是，我们对其水墨画依然痴迷不已。

时光飞逝，但艺术作品的真谛是永存的，因为它表现了生活的本质。所以，像伟大的真理一样，艺术作品是超越时空的。洛可可时期的人们享受不到我们现在舒适的生活环境，每件事都从经济角度出发。为此，我们指责他们极度浪费，对社会底层的生活疾苦漠不关心。确实，指责他们极度浪费无疑是正确的，尽管他们会辩解，他们知道如何在过奢侈生活的同时保持真正的优雅和显而易见的朴实。但是，他们确实是奢侈生活最忠实的拥护者。然而，指责他们对下层人民的疾苦漠不关心则是一种偏见。要想对这个世纪形成正确的看法需要一个缓慢的过程。其实，在这个时期里，中世纪和巴罗克时期的许多遗风强烈地混合在理想主义之中。狄更斯的《双城记》就是人们获取法国大革命前一段时期印象的来源之一。路易十四的奢华就是一个有力的注脚。人们盛传一位法国王后曾说过：如果人们没有面包，可以吃蛋糕。我们现在也知道，王后从未有过这般言论。她听说巴黎缺少面包，只询问了一下奶油是否也没有了。在这里，提到这个前后不符的小插曲，就是因为我们似乎还需要用 100 年的时间来观察洛可可时期的真实面目。也许我们所能讲的最坏的评价就是：那是一个感伤主义的年代。这种感伤主义妨碍了站在驾驶台上的人看清船的正确航向，等到撞上礁石、船毁人亡的时候，一切已经为时已晚。然而，直到最后一刻，他们还沉浸在对厄运一无所知的幸福等待之中。他们知道，无论社会的上层还是下层，大家的日子都不轻松。但是，既然他们正在用纯粹理性的灿烂之星设定方向，那么这种不幸的状况就会很快得到改变，生活也会逐步改观。此时，如果不尽情地享受生活的乐趣那才是愚不可及。

在这个时期的艺术作品中，人们可以清楚地看到这种精神的反映。18世纪的建筑就是最显著的标志，这个时期的音乐作品也带有这种精神的显著特征。同时，画家通过自己的方式，不惜一切代价地表现富有魅力的事物。一个人可以是贫穷的，也可以是富有的；可以是疾病缠身，也可以是容光焕发、身体健康；可以是年轻的，也可以是苍老的；可以是圣人，也可以是罪人。但是，一个人必须谨记，要优雅地死，无畏地吃苦，要有一种适度优雅的功成名就的感觉。因而，这个时代艺术的共同特点是很突出的，给人的感觉犹如一个男子同一个迷人的女性结婚很长时间后的那种感受。这个时期的艺术缺乏文艺复兴和巴罗克时期艺术作品中公认的男性气概和力量特征，它是女性艺术而不是男性艺术。通过男人所穿的衣服、所用的家具以及一边用漂亮的中国茶具喝着巧克力奶，一边津津乐道地谈论着政治上的流言飞语，就可以断定洛可可时期是女性时期而不是男性时期。

所有这一切都是事实。除了某种绘画技巧之外，洛可可风格的确不是历史上最伟大的艺术。然而，它却值得人们去关注。因为这是历史上最后一次艺术家们有机会来描述一个真正国际意义上的而非国家意义上的社会文明。在巴罗克时期，高度集权的国家崭露头角，贵族阶级早已丧失了往日的政治和经济特权。然而，过去的一切仍然存在。对于新的统治者来说，面对刚刚占有的宫廷，他们经常感到有些手足无措。

在洛可可时期，国王陛下们渐渐地克服了最初的羞涩，同时也因为缺乏适当的人选，国王陛下们和其高贵的侍从必须与少数几百个家族通婚。这些家族都有悠久的历史，从而确保有资格作为高贵后裔的养育者。正是这种团结排外，他们为建立“世界大同的社会”作出了贡献。不论他们生活在俄罗斯的心脏，还是离北极圈很近的瑞典，或是狂风劲吹的卡斯蒂勒高

原，或是达尔马提亚海岸布满岩石的海角；无论他们是新教徒、天主教徒，还是根本什么都不信——所有这些人都具有良好的教养，从孩子的养育方法到拿手帕的方式都十分相似。

这种世界性的文明，在古罗马时期曾经普遍流行。当塔尔苏斯①的保罗②和强大的凯撒大帝都把自己吹嘘成为罗马公民时，这种普遍的人生观一直存在，即便在教会当政的中世纪也具有生命力。经过宗教改革和巴罗克的风暴以后，它走向了衰败。洛可可时期是世界性文明最后一次将自己呈现在观众或听众面前。或许将来在法西斯主义最终成为现实，而不仅仅是周边的人的狂热鼓噪时，它会重新回到我们世界中来。但是，洛可可时期以后，世界主义从地球上消失了，民族主义取代了世界大同主义，画家们再一次陷入不幸之中。

洛可可时期

法国

安东尼·华多(1684—1721)：

《法国喜剧演员》，纽约，大都会艺术博物馆

《发舟西苔岛》，巴黎，卢浮宫

琼·马克·纳蒂埃(1685—1766)：

《德庞帕多尔夫人像》，马赛博物馆

《路易斯·亨利埃特·德布尔邦像》，马赛

《扮作戴安娜的德康德公主》，纽约，大都会艺术博物馆

---

① 塔尔苏斯：土耳其伊切尔省的古代城市，在塔尔苏斯河畔。从新石器时代开始有居民。公元前67年被并入罗马新设的西利西亚行省。在罗马时期和拜占廷初期，它是东罗马帝国的主要城市之一。

② 保罗：特指圣保罗(卒于约公元67年)，基督教使徒。出生于现在土耳其境内的塔尔苏斯。原来极端敌视基督教，后皈依基督教，成为“向非犹太教徒传道的使徒”。据传《新约圣经》中的《使徒行传》为他所作。

尼古拉斯·朗克雷(1690—1743)：

《音乐课》，巴黎，卢浮宫

琼·巴普蒂斯特·夏尔丹(1699—1779)：

《祝福》，巴黎，卢浮宫

《自画像》，巴黎，卢浮宫

《年轻的编织女》，纽约，大都会艺术博物馆

弗兰克斯·布歇(1703—1770)：

《维纳斯的梳妆》，纽约，大都会艺术博物馆

《里纳尔多和阿米达》，巴黎，卢浮宫

昆廷·德拉图尔(1704—1788)：

《让·雅克·卢梭像》，巴黎，卢浮宫

《米勒·菲尔像》，昆廷博物馆

查尔斯·安德烈·范洛(1705—1765)：

《音乐会》，伦敦，华莱士收藏

琼·巴普蒂斯特·格勒茨(1725—1805)：

《破壶》，巴黎，卢浮宫

琼·霍诺雷·弗拉戈纳尔(1732—1806)：

《青春与浪漫爱情》，纽约，弗里克收藏

意大利

卡纳莱托(1697—1768)：

《威尼斯广场》，纽约，大都会艺术博物馆

皮特罗·隆吉希(1702—1785)：

《展示犀牛》，伦敦，国家美术馆

弗兰西斯克·瓜尔迪(1712—1793)：

《里多托的化妆舞会》，威尼斯，科雷尔博物馆



革命与帝国

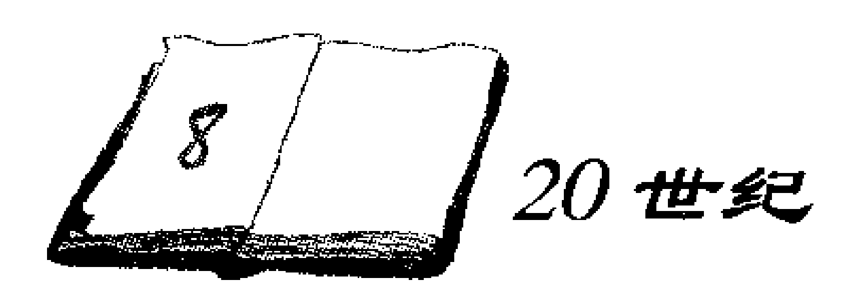
画家成为宣传员。

我对艺术家作为宣传员这个话题已经发表过感想，所以，这一章可以简短一些。持续6年的法国大革命以最雄辩的方式向人们展示，当人们把确定政党成员资格看得比舞弄画笔、拨动琴弦、吹奏铜管更为重要的时候，什么事情都有可能发生。在法国大革命朴实无华的古典风格之后，出现了与拿破仑帝国密切相关的陈腐而缺乏创意的特征。我之所以提到它，是因为在这本简短的书中有必要提及它，但也仅此而已。法国大革命时期的画家有两种想法：一是怀有巨大的革命热情，二是考虑如何才能在革命中保全性命。

第一帝国的绘画风格具有其创建者的典型特征，充其量不过是一个粗俗的小暴发户，由于精力过剩，搅得欧洲大地在近20年时间里处于动荡不安之中，其作品却只具有暴富的

酒店小老板的品位。

这个时期几乎找不到什么杰出的作品。像戈雅那样具有强烈个性的画家十分罕见，当脆弱的同胞们被谎言欺骗时，他却逃避了这种厄运。但是，19世纪初以后，人们必须用完全不同于一万年前的眼光来看待艺术。从那时开始，画家不再是必需品，而成为奢侈品的代名词，甚至不再时髦了。



20世纪

画家获得了个性解放，他作为“人”而言，无疑向前迈进了巨大的一步，但是作为艺术家而言，似乎没有什么益处。

大众化总是很危险的，但在本章中却几乎不可避免。现在，通过回顾近一个半世纪的绘画，人们可以发现，在旧秩序消失以后，一切仍像50年或70年以前那样混乱不堪。

那么，出现这一问题的原因究竟是什么呢?谁应当对此负责呢?历史总是如此，并不是某个人应当真正负责，因为大家都有责任。不存在单一的原因，原因总是多方面的，每一个起因都以其特有的方式发挥着微妙的作用，从而增加了整体思想的混乱。这种混乱是整个19世纪绘画艺术最明显的特征，20世纪虽然过去38年了，但混乱仍然存在着。

我想向大家介绍一下我个人的看法，尽管它不是什么解决

问题的灵丹妙药，但至少是获得某种解决办法的具体尝试。

法国大革命完全废除了对出身和等级的崇拜，但很快却建立了新的崇拜方式——对金钱的崇拜。以前继承头衔的人可以为所欲为，现在却变成了"有钱能使鬼推磨"。在恐怖时代，已经明显地出现了这种变化，富人的生活毫无疑问比穷人好得多。罗伯斯庇尔虽然被赋予"廉洁"的称号，的确，他和阿道夫·希特勒一样不受贿赂，但是，事实上，为了避免大众的关注，并没有谁对其进行彻底的"搜查"。

尽管在拿破仑退出历史舞台时，产业革命才悄然起步，但是，他对财富却有意大利中产阶级式的崇拜。而产业革命以后，金钱成为衡量人生成功的重要标准。

记得一位睿智的历史学家曾经说过：贵族统治就像是古钱币。如同陈年的葡萄酒比新酿的葡萄酒味道更美一样，古钱币也有同样的特征。贵族阶级很明智，他们知道，如果没有明确的标准就无法生存。艺术也一样，在最辉煌的日子里接受了存在的标准，尽管这些标准可能是对的，也可能是错的。但是，在我们的时代，一切规则都遭受蔑视，人们公开指责所有的品德，认为任何行为标准的确立都很荒唐，他们把彻底抛弃一切准则或标准作为一大乐事。对此我却不敢苟同。贝克马瑟在理查德·瓦格纳[1]的作品《名歌手》中并不是一个吸引人的角色，但他却是一个荒唐可笑的家伙。而且汉斯·萨克斯[2]的诗集也显示出这位大师并不反对使用确定的韵律规则。换句话说，一旦艺术家不再是具有高超技能的匠人，就会与现实世界

---

① 理查德·瓦格纳：19世纪后期德国主要作曲家、音乐戏剧家。他的舞台作品具有极为深远的意义。

② 汉斯·萨克斯(1494—1576)：德国诗人、作曲家。瓦格纳的《名歌手》对其作了理想化的描写。

中的行会失去联系，变成四不像的东西。我并不是暗示这一时期画家的技巧比以前差了，可以说，他们的绘画技巧往往比以前数代人更为娴熟，就像今天普通音乐家的技巧要比一个世纪以前的大演奏家好得多一样。现在，每一个有一定规模的美国城市，都有许多善男信女可以演奏舒曼的协奏曲，并且很有可能与 R. 舒曼那可怜的瑞典遗孀[1]相媲美。我们的艺术学校培养出了成千上万的学生，他们复制的伦勃朗的画几乎可以乱真。过去画家的技巧与我们当代最优秀的大师一样值得赞誉。由于他们生活在艺术的真空时代，所以，他们没有机会成名。他们肯定有话要说，但没有人仔细聆听。那时，就是说一些话又有什么用呢?

从上面引出的一个论点是：人们为什么对艺术漠不关心?要想说清影响最大的因素是非常困难的，因为原因众多。现在，让我试着找出一些答案。

我曾提到过，随着数世纪以来作为艺术保护人的行会和高标准的艺术技巧的消失，艺术家的行为不再受到限制，他们似乎可以画自己想画的任何东西。但是，情况并非如此，因为现在突然又冒出来一个机构，它控制着艺术家的活动，那就是艺术评论家。尽管从 17 世纪以来就有人写有关画家的书，他们对画家的水平做简要的概括，可能列举出一些杰出的作品，但却很少冒险提出现代意义上的评论家所持有的观点。

18 世纪中叶以后，一切都发生了变化。一位博学的德国教授发明了一种新的或是相当虚伪的科学，即所谓的“审美

① 遗孀：指克拉拉·舒曼(1813—1896)，德国女钢琴家、作曲家，作曲家 R. 舒曼的夫人。5 岁开始学钢琴，1835 年已誉满全欧洲。1840 年同 R. 舒曼结婚。曾在莱比锡音乐学院任教、作曲，并经常旅行演出。她丈夫于 1856 年去世后，她编订出版了他的作品。

学”。其重要任务就是向人们提供有关美的真正本质的理论。以前，人们本能地喜欢某一事物或者讨厌某一事物，没有人让他们解释为什么会有这种感受。就好比让一个人告诉你，为什么他喜欢哥根索拉奶酪而讨厌菠菜一样。审美学在洛可可时期伤感的人中间十分流行。既然理智可以解决我们所有的问题，那么，审美学就是我们接受真正伟大的事物而拒绝不值得崇拜事物的向导。

把具有审美意识的哲学家变成一个训练有素的艺术评论家并不需要花费太长的时间。既然审美哲学家也要生存，他们只能向报纸和期刊推销作品，也许编辑是惟一愿意为其劳动付酬的人。

当艺术评论家出现在艺术家中间以后，很快艺术家们就达成了一种默契，认为艺术评论家并不了解艺术家的绘画，他们是多余的人，完全不值得艺术家的重视。或许那是对的。尽管艺术家讨厌评论家，但是他们深知，如今的画家和音乐家如果得不到这些评论家的支持和认同的话，就无法获得成功。所以，他们多少也学会了迎合其敌人——艺术评论家。您可以轻而易举地看到这种迎合对画家、音乐家、雕刻家甚至是不太懂艺术的人的影响。以前艺术家直接迎合顾客，他作画，把画卖给顾客，在教室或宫殿里把自己的画展示在公众面前。可是现在，他们必须考虑到第三方，也就是艺术评论家。这些人故意介入墙上的画与站在画面前的观众之间这一狭窄的开放空间。评论家还承担着这样的责任，向似乎不该有个人观点的公众解释油画的内在含义和绘画技巧的完美与缺陷。

我无需在这个问题上浪费过多的言语，因为我的每一位读者肯定都经历过评论家的光顾。在您听音乐会的时候，一份印制精美的节目单会详细地说明，当作曲家以法国号的长音紧接着小提琴飞快演奏的一小节开始第二乐章第一乐句时，他所要

表达的丰富感情是什么。当您前去参观画展的时候，有多少次没有事先看到过报纸上由适时委派的艺术评论家署名的文章呢?也许您听说过或怀疑过这位仁兄并不比彩色图案明信片出版商的品位高多少，但毕竟他是评论家，而您是外行，所以他知道而您却不知道。

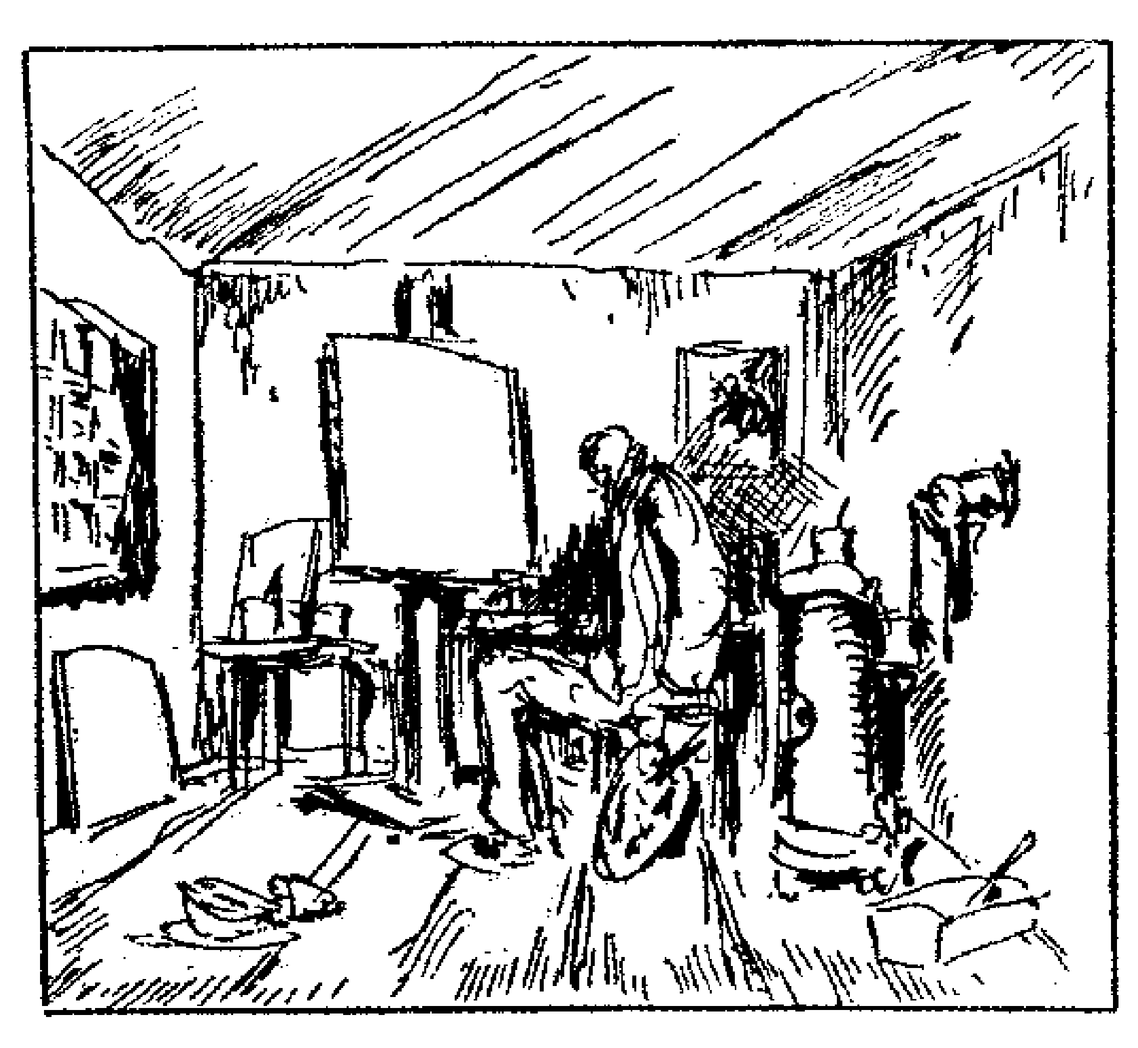
一句话，我想说评论家对于艺术的影响弊大于利。因为，评论家并不具备创作艺术的能力，而现在却享受着权力，发表各种评论，使他可以在艺术家的头上作威作福，并且把自己在真正事业上所遭受挫折而形成的所有狡诈和怨恨，掺杂在个人喜好和偏见之中发泄出来。为了维持自己的生存，他必须有一群追随者，小心谨慎地编织着自己的集团。就像希望成为政治领袖的年轻人建立自己监控的集团核心组织一样，正在向政治顶峰前进的年轻人知道其对手也在做同样的事情，同时也明白，强烈的人为党派偏见是这个游戏的必要组成部分。尽管艺术评论家的生活环境比政治野心家要纯净得多，但他却严格遵循着相同的方式。当他的对手穿过大街像欢迎新时代真正先知一样去欢迎艺术家们的时候，他却竭尽攻击之能，把最新的作曲家，例如，弗朗兹·李斯特[1]或理查德·瓦格纳，称之为假充内行的人、笨蛋和音乐骗子，以此来使自己称心如意，引起人们的注意。因为他知道，他可以在艺术家为自己辩解时，以弱者的身份公开揭露他们，他可以公开指责德加、杜米埃或惠斯勒是一群卑鄙的骗子或懦夫，谁若不能忍受就被视为没有肚量。正因为如此，无论艺术家们受到地方评论家多么不公正的抨击，他们都只能逆来顺受。

① 弗朗兹·李斯特(1811—1886)：匈牙利作曲家和当时最伟大的钢琴家。他革新了钢琴演奏技巧，奠定了现代钢琴音乐写作技巧的基础，并创立了钢琴独奏会的表演形式。

在19世纪的欧洲，评论家们与字画商的密切联系一直没有中断过。通过评论家的文章，营造出一个颇具时尚的绘画市场，画商的任务就是欺骗公众，使人们接受他们的推销。

广告对于推销早餐食品和化妆品也许有用甚至是必要的。但是，对于艺术家而言，它却是极为有害的。它能使个别画家和一些画商致富，却使艺术变成投机性的东西，突然疯狂或流行一时，就好像冰上的篝火，当它燃烧时也会发出眩目的光芒，但很快就会化为乌有。

如果您能从上述的情况中归纳出19世纪艺术家的生活是



现代画家是自由公民，可以天马行空，随心所欲，但是却走投无路

极其悲惨的话,您就得出了正确的结论。尽管受到外在环境的重重包围,画家同音乐家一样继续存在着。这些优秀的人无法克制自己,他们只能不顾一切地绘画和作曲。除非他们具有推销天赋或道德良知,否则他们就会深深地感到自己地位的尴尬。因为他们正在做一些没有任何直接目的的事情,他们正在创作一种不太协调的作品。或许某个地方有人购买他们的一幅画,这是因为他们天生喜欢绘画或者是绘画迎合了他们作为艺术品保护者的虚荣心。再者,据画商自信地介绍,购买艺术品是一项有利可图的投资。某个城市因为想把艺术品作为一种便利的手段来宣传它的较高的文化水准,因而会购买几幅油画,但随后这些画就被埋葬在博物馆中。可以说,整个城市为教堂里的一幅色彩鲜艳的绘画而兴奋不已的时代已经过去,教皇和国王为了得到某位特殊的艺术家的服务而争吵不已的时代也已经过去。

画家得到了个性的解放,但却成为艺术上的流浪者。在以前的时代里他可能很穷,但如果他不喜欢绘画,等他得到一份有适当收入的舒服的工作以后,就可以停止画画。然而现在他却变成放荡不羁的人,以低级和粗野的笔调来反抗抛弃他的社会。

艺术家的活动不再受任何确定标准的限制,他们变成了伟大的实践者,可以尝试不同的绘画方法,借鉴中国人、波斯人、阿兹特克人[1]和陌生的非洲部落的风格。在过去的年代里,天才们曾一声不吭地接受众多的严格限制,而今天,他们宣布自己不再受任何形式或色彩规定的约束。艺术家把画室变成实验室,他在实验室里像维萨里[2]解剖偷来的尸体一样分析

① 阿兹特克人:即操纳华特尔语的民族。15世纪至16世纪初,曾在今墨西哥中南部建立帝国。其宗教信仰是崇拜太阳神兼战神。

② 维萨里(1514—1564):医师、解剖学家。出生于布鲁塞尔。详细描述了人体解剖,使解剖学成为一门科学。主要著作为《人体结构》。

光线，但却不太成功。他画绿色的夕阳，绿面孔的人，将红色玫瑰画成蓝色，黄色的沙滩画成蓝色。他把一些马鬃粘在手织材料或黑色纸版上，并把它们称之为民主的灵魂或女性的胜利。他自认为非常鄙视过去的作品，认为那些都是人类精神没有获得自由的野蛮时代的遗迹。然而，他呈现给我们的作品，却像是一位没有耐心的顾客在电话亭墙上胡写乱画的东西。他让我们要么承认他是最新思想的先驱和 1938 年精神的代表，要么接受艺术上的保守者或精神上的反动者的指控。就像他同时拉响所有工厂的警铃来为弦琴伴奏，然后让人们承认这种噪音是劳动交响乐一样。

如果艺术家处事精明，总可以找到几个评论家愿意宣布他是时代精神最新的预言家，并且嘲笑那些不欣赏这些代表人类新精神作品的人是顽固不化的守旧派。

自从建筑师不再需要画家以后，画家又发现了在房间的墙上挂一幅画的必要性，尽管他只能把这些看起来很奇怪的颜色调和物卖给几个亲自挑选出来的学者，然而在艺术界却引入了最危险的因素——势利主义。

我希望读者不会把这篇痛苦的长篇演讲看成是企图回到 18 世纪末以前的文化。我的确能够理解，有些人被沐浴在阳光中出人意外的大地景色深深地打动，以至于眼睛真的受到刺激，把天空看成是浅绿色或灿烂的腥红色。这种经历很可能发生，也许从未在您的身上发生过，但绝不意味在别人身上不会发生。如果人们拥有表达内心深处真实感受的必要技巧，就可以用各种各样的方式来描绘不同的事物。如果您会游泳，就一定明白我的意思。因为优秀的游泳者只要动几下指头，摆动一下脚趾，有时甚至老练到什么都不用动，就能以任何姿势漂浮在水面上。他并不一定要听教练的指导：把胳膊折回胸前和屈膝。他们的训练已经变成一种完全无意识的水中行为，就像有

经验的画家和小提琴家，在极度松懈的情况下，表演仍能达到期望的效果。像游泳者一样，艺术家完全主宰着他们灵魂和身体中无意间所产生的技巧，或者，就像我们所说的那样，艺术家“驾驭着他们的技巧”。技巧当然存在，当艺术家不再是变化不定的技巧的奴隶时，技巧就变成艺术家顺从的仆人。我现在正驾驭着我的一个嗜好，使人们能够从我的有关艺术的书籍中想起精湛技艺的重要性。

艺术家是优秀的手艺人，他用自己愿意的方式做他想做的事情。但是，有时艺术家并不能完全驾驭他们的技巧，像缺乏经验的游泳者一样，他们感到害怕。他们可能被观众的不满之声淹没，甚至退出画坛。

目前这种情况，对艺术家和广众都是有害的。它是否会永远持续下去呢?不，绝对不会!但也许会持续很长一段时间。我们又一次注意到完美技巧的重要性，但是，要克服我们的心理障碍并不容易。因为我们生活在一个变化多端的时代，处于世界前所未有的思想、社会和经济的伟大变革之中。旧的思想被摧毁，新的思想尚未出现，这意味着旧的标准已被抛弃，而使人满意的新标准还未建立。在欧洲的许多国家，有人把一套新的理想和新的标准强加给普通百姓，这种方法对于我们并不适合，因为我们仍然把个性解放（既有思想也有行动上的自由）看作是最大的特权。我们需要有新的理想和新的标准，但需要亲自用自己的方式把它们研究出来。否则，新的理想和标准对我们毫无用处。

时代在变化，人们可以为幸福的日子提前做准备。通过理解过去画家作画的方式，我们可以更好地评价现时代的画家。在我们的时代，画家们正在用自己的语言解决 1938 年的问题。

19 世纪

美国

乔治·英尼斯(1825—1894):

《磨坊蓄水池》，芝加哥艺术学院

詹姆士·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒(1834—1903):

《画家母亲》，巴黎，卢浮宫

《下落的火箭：黑色与金色的夜景》，芝加哥艺术学院

《托马斯·卡莱尔像》，格拉斯哥，艺术画廊

温斯洛·霍默(1836—1910):

《海湾溪流》，纽约，大都会艺术博物馆

托马斯·伊肯斯(1844—1916):

《格罗斯教授的外科诊所》，费城，杰斐逊医学院

《思想者》，纽约，大都会艺术博物馆

玛丽·卡萨特(1845—1926):

《年轻的母亲》，巴黎，卢森堡

《母亲与孩子》，纽约，大都会艺术博物馆

艾伯特·匹克汉姆·赖德(1847—1917):

《海上苦力》，安多维尔，菲力普斯研究院

约翰·辛格·萨金特(1856—1925):

《温德汉姆小姐们的像》，纽约，大都会艺术博物馆

荷兰

温森特·梵高(1853—1890):

《阿里斯女郎》，纽约，大都会艺术博物馆

英国

约瑟夫·马尔洛德·威廉·透纳(1775—1851):

《卡莱斯·皮尔》，伦敦，国家美术馆
《打斗中的冒失鬼》，伦敦，国家美术馆
《尤利西斯嘲弄波吕斐摩斯》，伦敦，国家美术馆
约翰·康斯太布尔(1776—1837)：
《干草车》，伦敦，国家美术馆
《斯图尔河景色》，纽约，大都会艺术博物馆
福特·马多克斯·福特(1821—1893)：
《工作》，曼彻斯特艺术馆
但丁·加百利·罗塞蒂(1828—1882)：
《蒙娜·芳娜》，伦敦，塔特艺术馆
《利丽丝女士》，纽约，大都会艺术博物馆
约翰·埃弗雷特·密莱司爵士(1829—1896)：
《洛伦佐与伊莎贝拉》，利物浦画廊
《波蒂亚》，纽约，大都会艺术博物馆
爱德华·伯恩—琼斯爵士(1833—1898)：
《科弗图阿与乞丐》，伦敦，塔特艺术馆

法国

雅克·路易斯·大卫(1748—1825)：
《苏格拉底之死》，纽约，大都会艺术博物馆
《拿破仑一世加冕》，巴黎，卢浮宫
琼·奥古斯蒂·多米尼克·安格尔(1780—1867)：
《泉》，巴黎，卢浮宫
《M·伯廷像》，巴黎，卢浮宫
琼·路易斯·西奥多·席里柯(1791—1824)：
《梅杜萨之筏》，巴黎，卢浮宫
琼·帕迪斯特·柯罗(1796—1875)：
《德阿伏雷城市》，纽约，大都会艺术博物馆

《宁芙们的舞蹈》，巴黎，卢浮宫

《晨》，巴黎，卢浮宫

尤金·德拉克洛瓦(1798—1863)：

《塞欧的大屠杀》，巴黎，卢浮宫

《但丁的呐喊》，巴黎，卢浮宫

《诱拐丽贝卡》，纽约，大都会艺术博物馆

霍诺雷·杜米埃(1808—1879)：

《共和国》，巴黎，卢浮宫

《三等车厢》，纽约，大都会艺术博物馆

古斯塔夫·库尔贝(1819—1877)：

《放逐的波兰人》，纽约，大都会艺术博物馆

皮埃尔·布韦斯·德沙瓦尼斯(1824—1898)：

《圣吉纳维芙传奇》，巴黎，万神殿

卡米勒·毕沙罗(1830—1903)：

《林中浴者》，纽约，大都会艺术博物馆

埃杜阿德·马奈(1832—1883)：

《奥林比亚名妓》，巴黎，卢浮宫

《草地上的午餐》，纽约，大都会艺术博物馆

埃德加·德加(1834—1917)：

《排练》，纽约，大都会艺术博物馆

《在酒吧练习的舞女》，纽约，大都会艺术博物馆

保罗·塞尚(1839—1906)：

《蓝色花瓶》，巴黎，卢浮宫

《玩纸牌者》，宾夕法尼亚，马里奥，巴恩斯基金会

《风景》，纽约，大都会艺术博物馆

克劳德·莫奈(1840—1926)：

《滑铁卢桥》，巴黎，卢森堡

《雪中干草堆》，纽约，大都会艺术博物馆

奥古斯蒂·雷诺(1841—1919)：

《夏班提埃夫人和她的孩子们》，纽约，大都会艺术博物馆

《蒙特马尔特舞会》，巴黎，卢森堡

亨利·卢梭(1844—1910)：

《丛林》，芝加哥艺术学院

保罗·高更(1848—1903)：

《游魂》，纽约，现代艺术博物馆

《自画像》，纽约，切斯特·戴尔收藏

乔治·修拉(1859—1891)：

《大杰特岛》，芝加哥艺术学院

亨利·德·土鲁斯—劳特累克(1864—1901)：

《马戏团》，芝加哥艺术学院

德国

汉斯·冯·马雷(1837—1887)：

《沃邦之死》，慕尼黑

瑞典

安德斯·左恩(1860—1920)：

《自画像》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆

《波特尔·帕尔默夫人像》，芝加哥艺术学院

瑞士

阿诺德·伯克林(1827—1901)：

《罗马风光》，纽约，大都会艺术博物馆

美国

约翰·斯隆(1871—)：

《沙尘暴》，纽约，大都会艺术博物馆

约翰·马林(1875—)：

《陆地和海洋的风》，纽约，一家美国住所

博德曼·鲁宾逊(1876—)：

《考夫曼百货商店里的壁画》，皮兹堡

乔治·贝洛斯(1882—1925)：

《艺术家母亲的像》，芝加哥艺术学院

爱德华·霍珀(1882—)：

《灯塔山》，纽约，现代艺术博物馆

洛克韦尔·肯特(1882—)：

《鹿的季节》，芝加哥艺术学院

《出海》，布鲁克林博物馆

乔治亚·奥基夫(1887—)：

《大牧场教堂》，华盛顿特区，菲利普斯纪念馆

托马斯·哈特·本顿(1889—)：

《社会研究新学院壁画》，纽约

《惠特尼美国艺术博物馆壁画》，纽约

查尔斯·伯奇菲尔德(1893—)：

《公民的进步》，纽约，私人收藏

格兰特·伍德(1892—)：

《美国的哥特风格》，芝加哥艺术学院

英国

奥古斯塔斯·约翰(1879—)：

《微笑的女人》，伦敦，塔特艺术馆

法国

阿尔伯特·伯斯纳德(1849—1934)：

《取暖的女人》，巴黎，卢森堡

亨利·马蒂斯(1869—)：

《穿黄衣服的女孩》，巴尔的摩，埃蒂·考维收藏

《餐具柜》，巴黎，卢森堡

乔治·鲁奥(1871—)：

《马戏团女郎》，纽约，私人收藏

安德烈·德兰(1880—)：

《正午的风景》，纽约，现代艺术博物馆

莫里斯·郁特里洛(1883—)：

《蒙特马尔特街》，纽约，切斯特·戴尔收藏

安德烈·洛特(1885—)：

《德阿维依的夫人们》，芝加哥艺术学院

德国

马克思·李卜曼(1847—1935)：

《绳索之路》，纽约，大都会艺术博物馆

洛维斯·柯林特(1858—1925)：

《自画像》，波兹南博物馆

保罗·克利(1879—)：

《浪漫的公园》，纽约，E. M. 瓦尔堡收藏

弗朗茨·马尔克(1880—1916)：

《三匹红马》，埃森，福克王博物馆

奥斯卡·考考斯卡(1886—)：

《罗安—蒙特斯哥公爵夫人像》，埃森，福克王博物馆

乔治·格罗茨(1893—)：

《冷餐柜》，芝加哥艺术学院

意大利

阿马德奥·莫迪里阿尼(1884—1920)：

《裸女》，纽约，切斯特·戴尔收藏

乔吉奥·迪奇里科(1888—)：

《伟大的玄学家》，宾夕法尼亚，马里奥，巴恩斯基金会

墨西哥

乔斯·克莱门特·奥罗兹科(1883—)：

《普罗米修斯》，加利福尼亚，克莱尔蒙特，波莫纳学院

《图书馆壁画》，新罕布什尔，汉诺威，达特莫斯学院

迭戈·里维拉(1886—)：

《教育部壁画》，墨西哥城

《证券交易所壁画》，旧金山

俄国

瓦西里·康定斯基(1866—)：

《赞同与反对》，纽约，S. R. 古根海姆收藏馆

西班牙

伊格纳西奥·佐罗加(1870—)：

《丹尼尔·佐罗加和他的女儿们》，巴黎，卢森堡

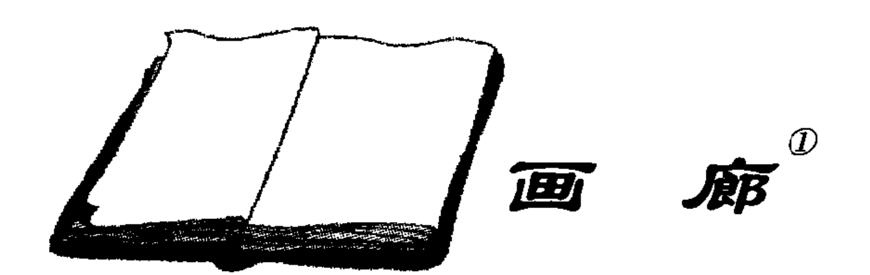
帕伯罗·毕加索(1881—)：

《裸体》，巴黎，吉劳米收藏

《曼德林的表演者》，芝加哥艺术学院

琼·米罗(1893—)：

《朝月亮狂吠的小狗》，纽约大学



画　廊[①]

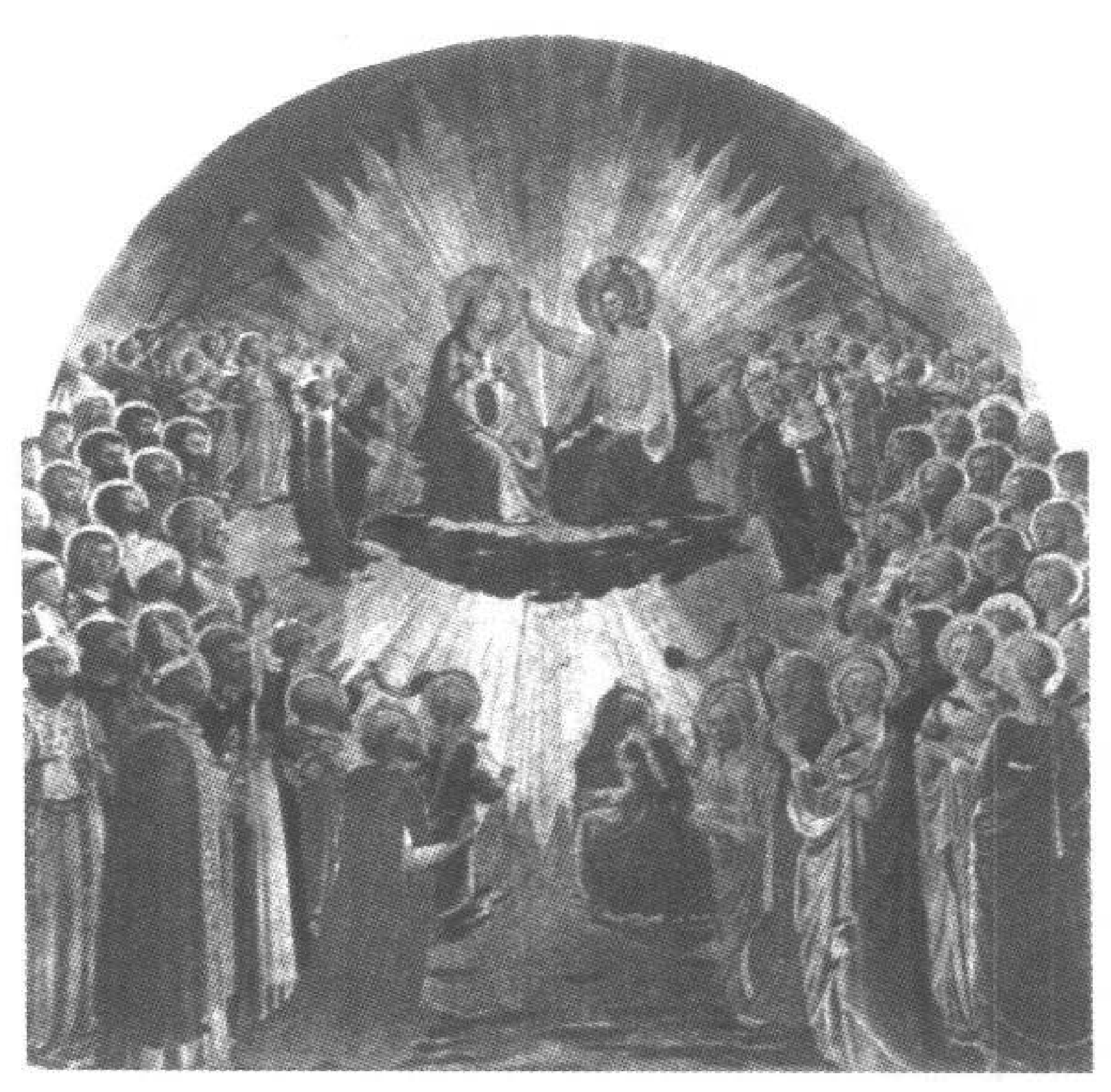


1. 杜乔·弟·博尼塞纳(1260—1319)：
《圣母子荣登升座图》，锡耶纳，大教堂博物馆

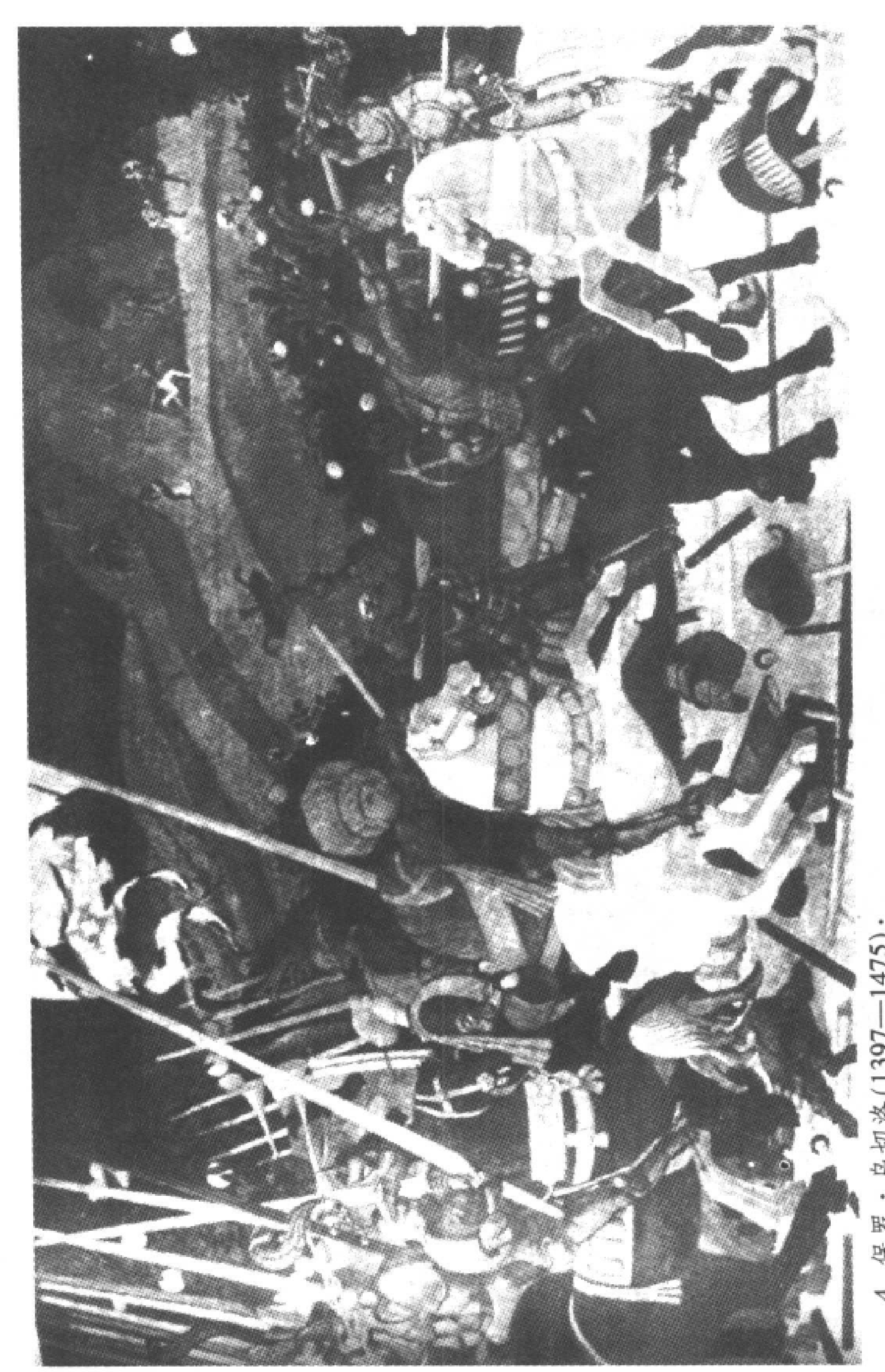
① 房龙原著只列出西方主要时期艺术大师及其作品的名称，并没有作品画面。为了便于读者更好地了解西方美术史的发展，增加感性认识，我们特意精选了71幅作品，以飨读者。



2. 西蒙娜·马尔蒂尼(约 1285—1344):
《天使报喜》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆



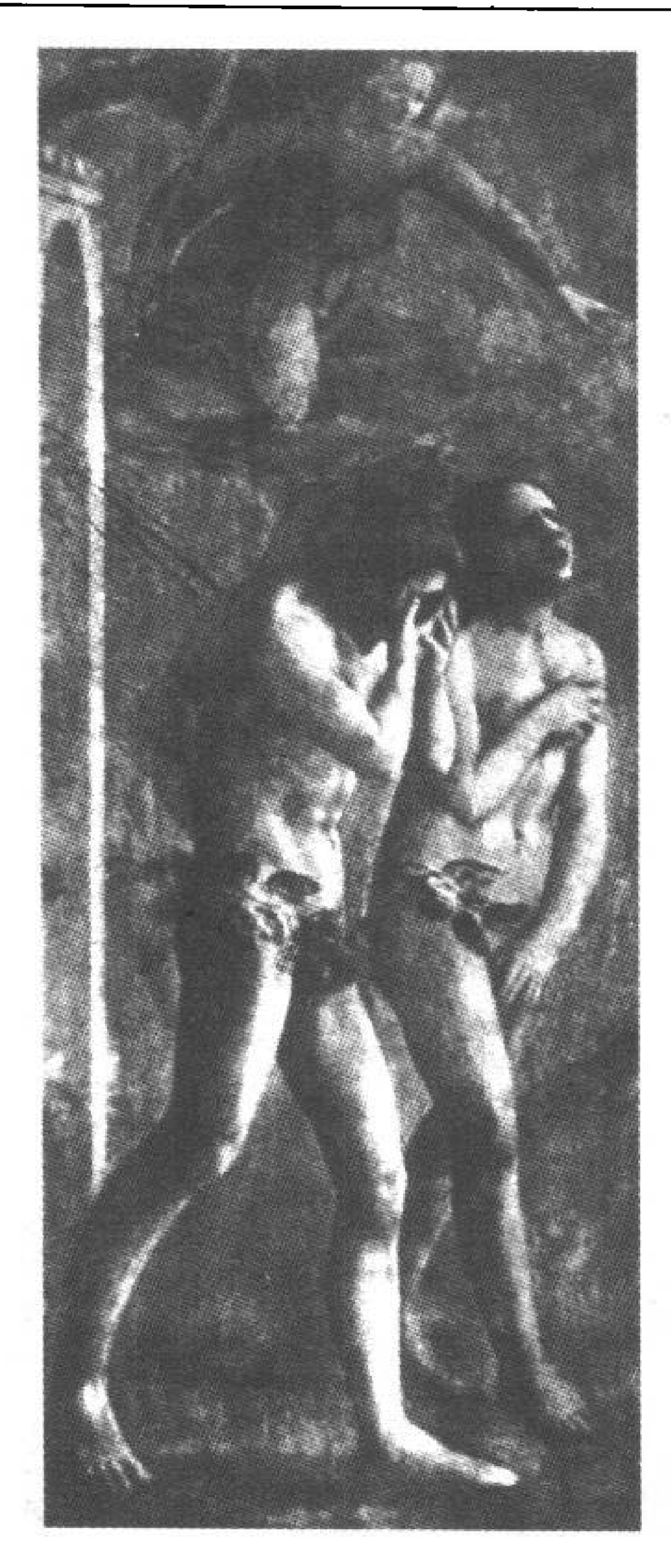
3. 安吉利·达·菲耶索莱修士(1387—1455)：
《圣母加冕》，佛罗伦萨，桑马科



4. 保罗·乌切洛(1397—1475)：
《圣罗马诺之战》，伦敦，国家美术馆



5. 马萨乔(1401—1428)：
《纳税的奇迹》，佛罗伦萨，卡米尼教堂，布兰卡奇小教堂



6. 马萨乔(1401—1428):

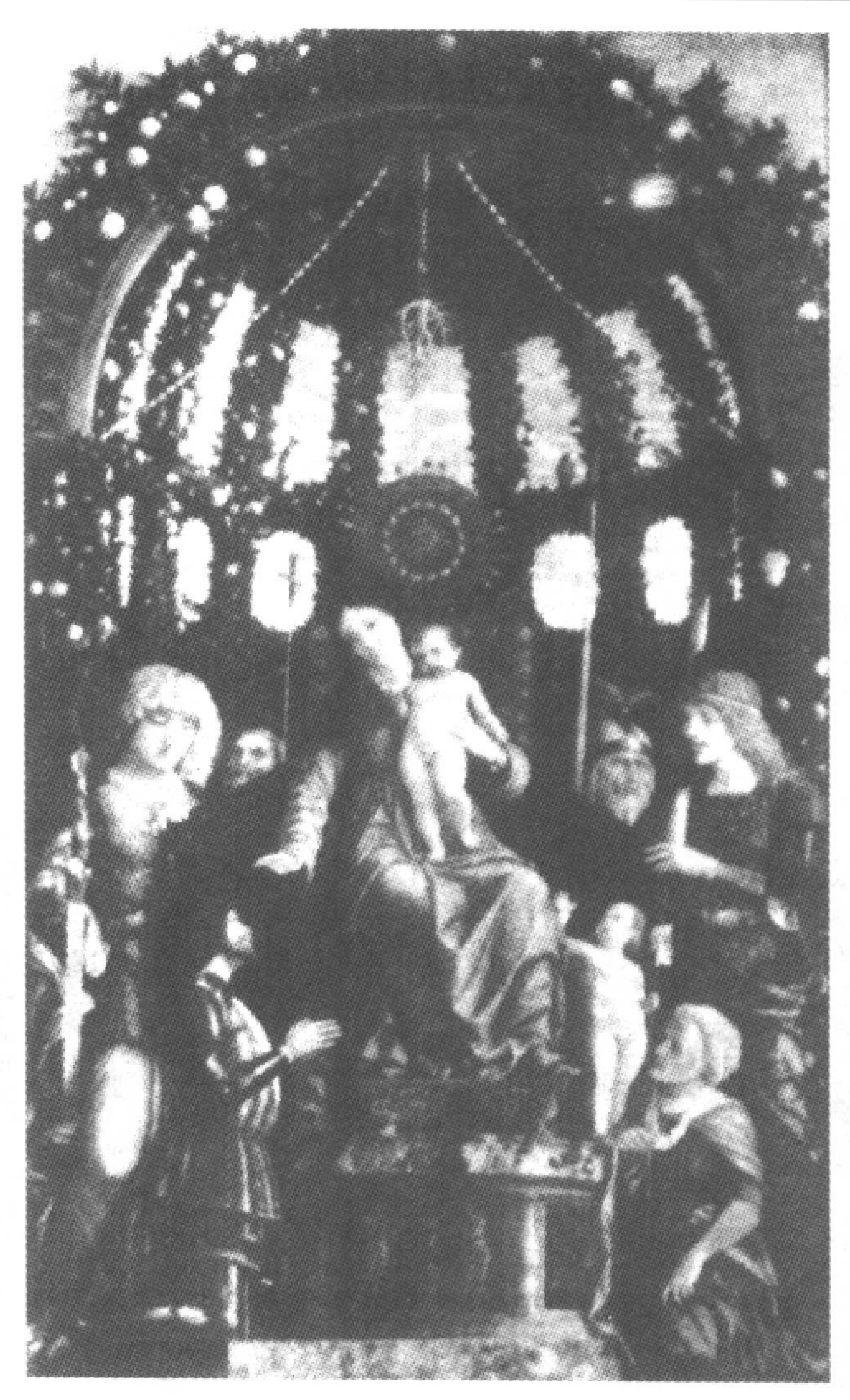
《逐出伊甸园》，佛罗伦萨，卡米尼教堂，布兰卡奇小教堂



7. 菲利普·利比修士(1406—1469)：
《圣母、圣子和两天使》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆



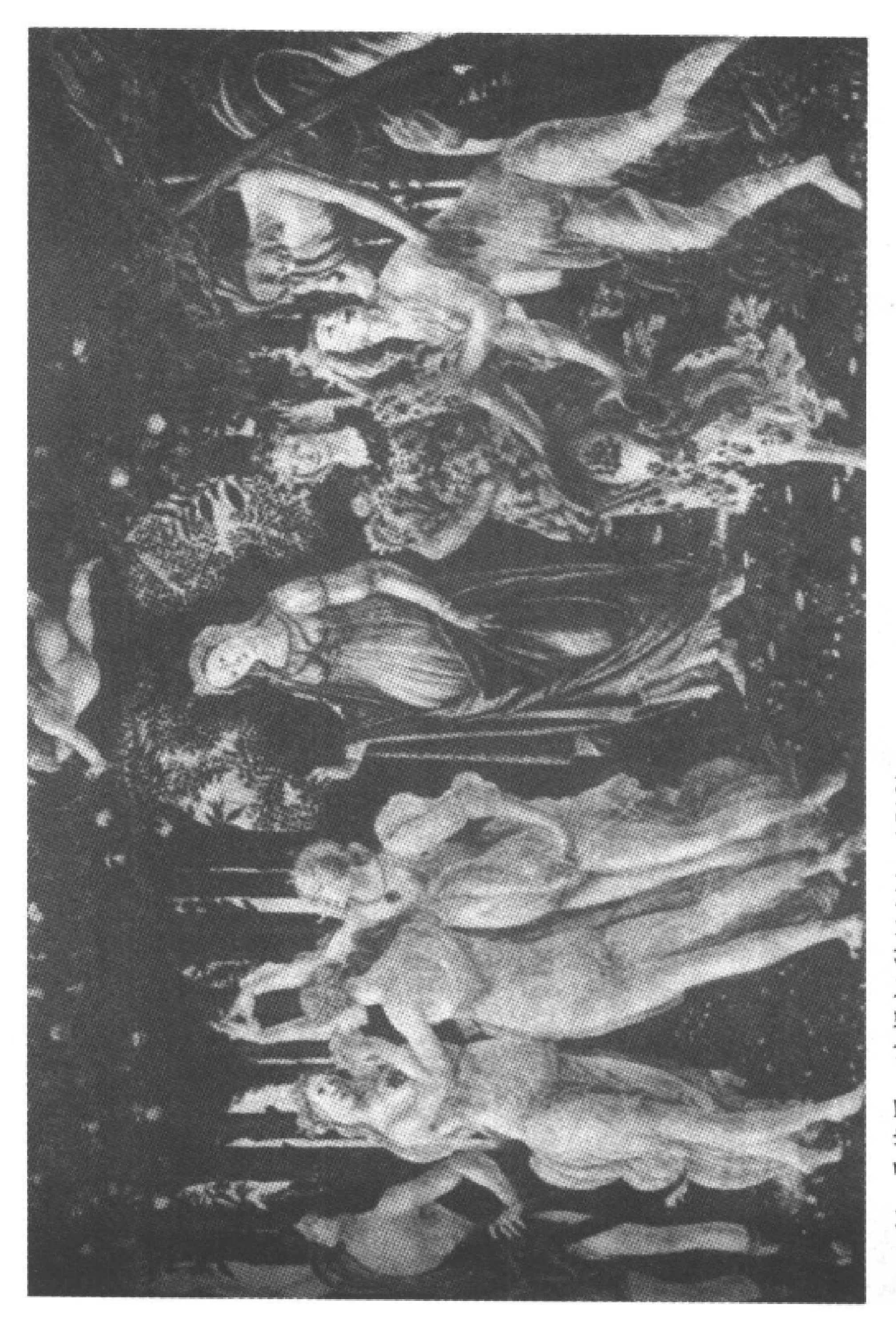
8. 贝诺佐·戈佐利(1420—1497)：
《三贤士》，佛罗伦萨，里卡迪宫



9. 安德里亚·曼特尼亚(1431—1506)：
《圣母荣耀》，巴黎，卢浮宫



10. 桑德罗·波提切利(1444—1510):
《维纳斯的诞生》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆



11. 桑德罗·波提切利(1444—1510)：
《春》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆



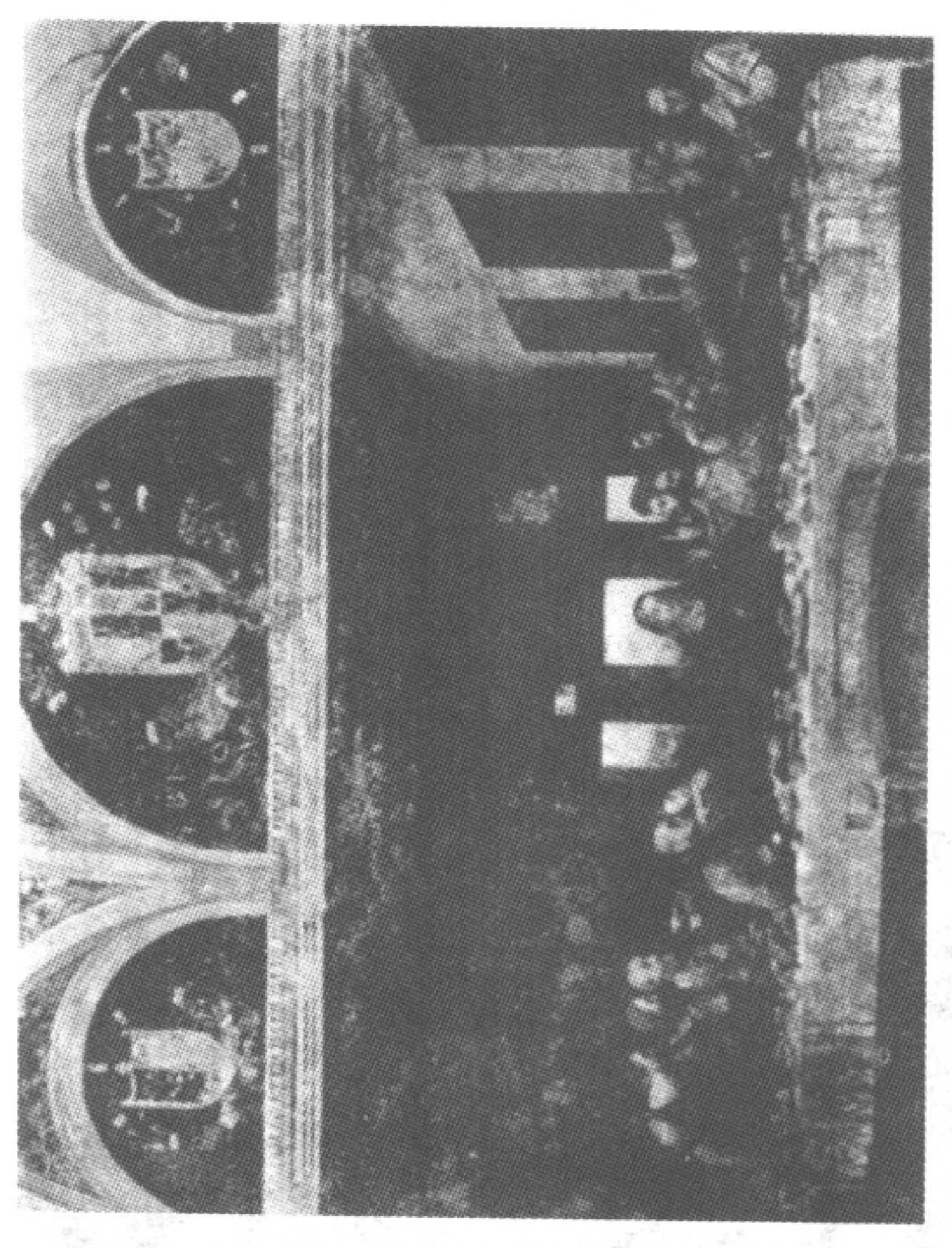
12. 桑德罗·波提切利(1444—1510):
《诽谤(阿佩利斯以后)》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆



13. 桑德罗·波提切利(1444—1510)：
《圣母颂》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆



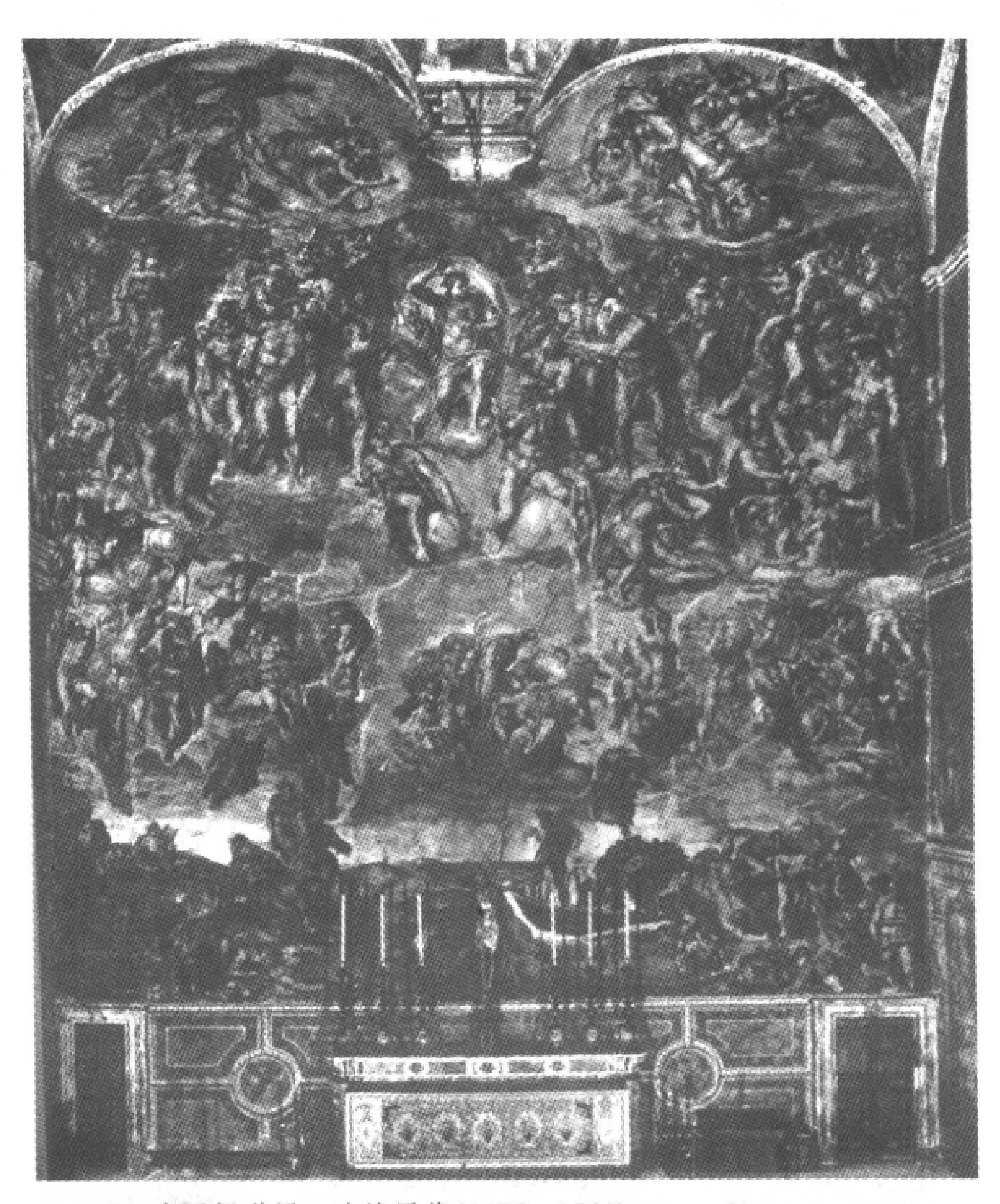
14. 多米尼科·吉兰达约(1449—1494):
《牧者来拜》,佛罗伦萨,乌菲齐博物馆



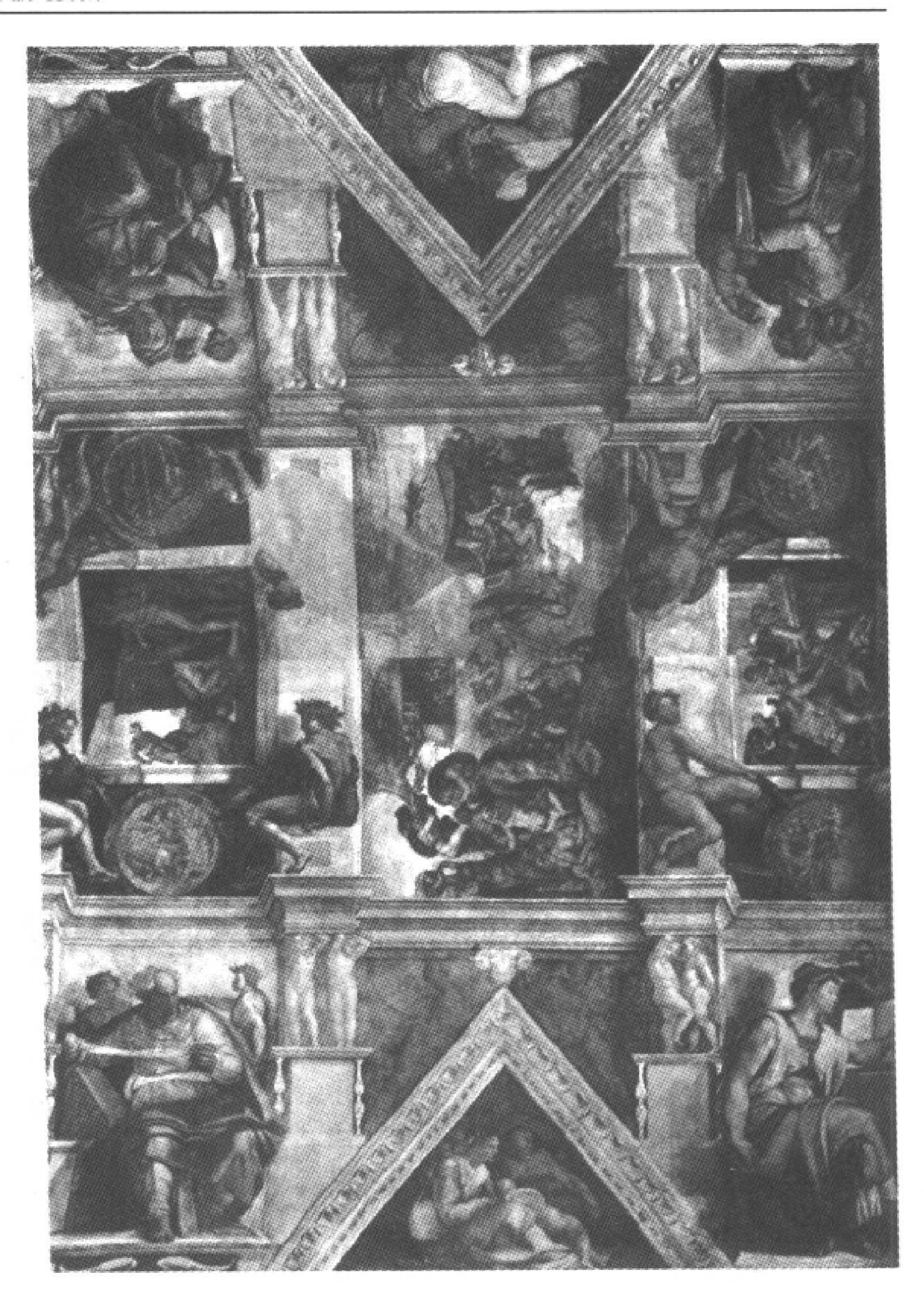
15. 列奥纳多·达·芬奇(1452—1519)：《最后的晚餐》，米兰



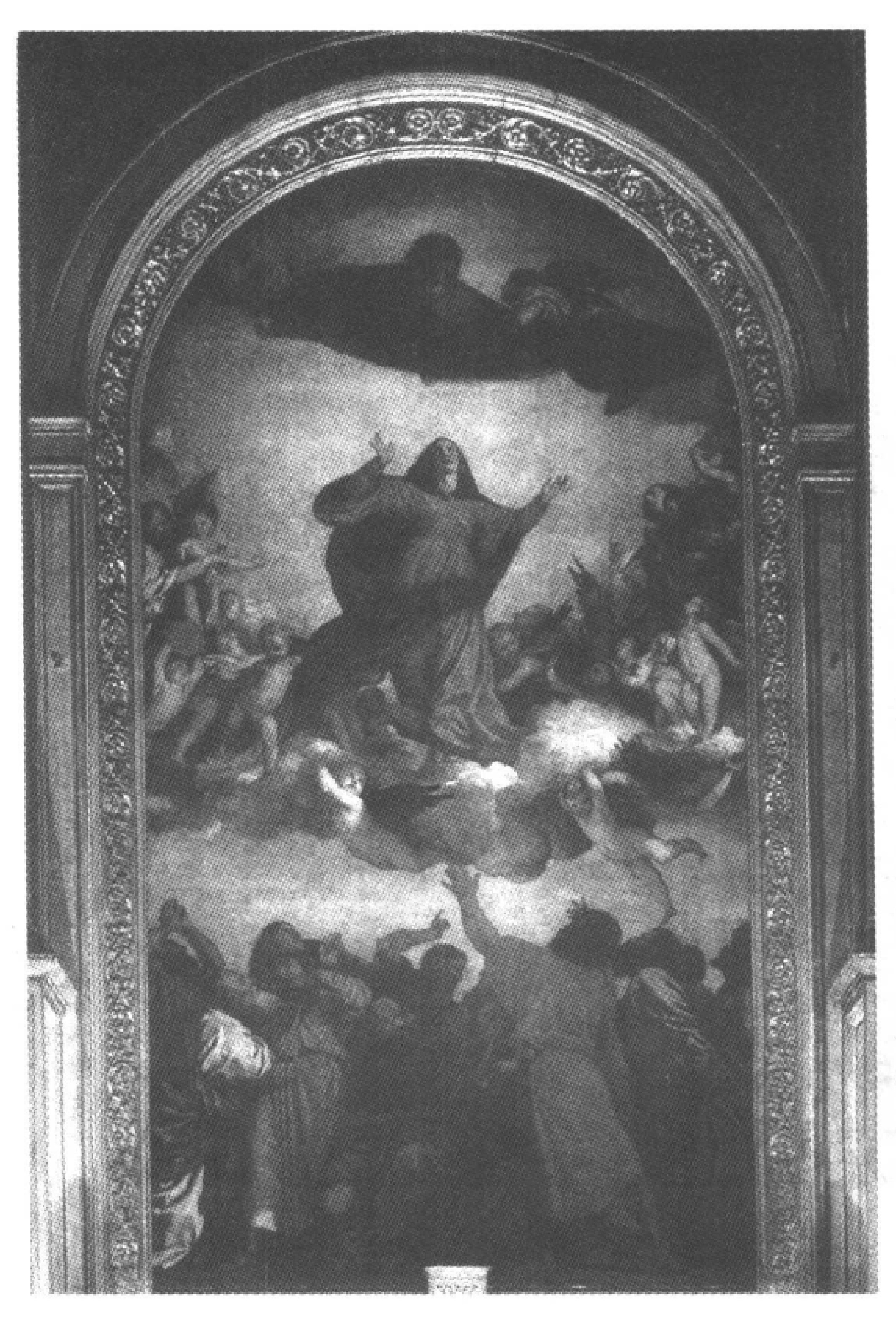
16. 列奥纳多·达·芬奇(1452—1519)：
《蒙娜丽莎》，巴黎，卢浮宫



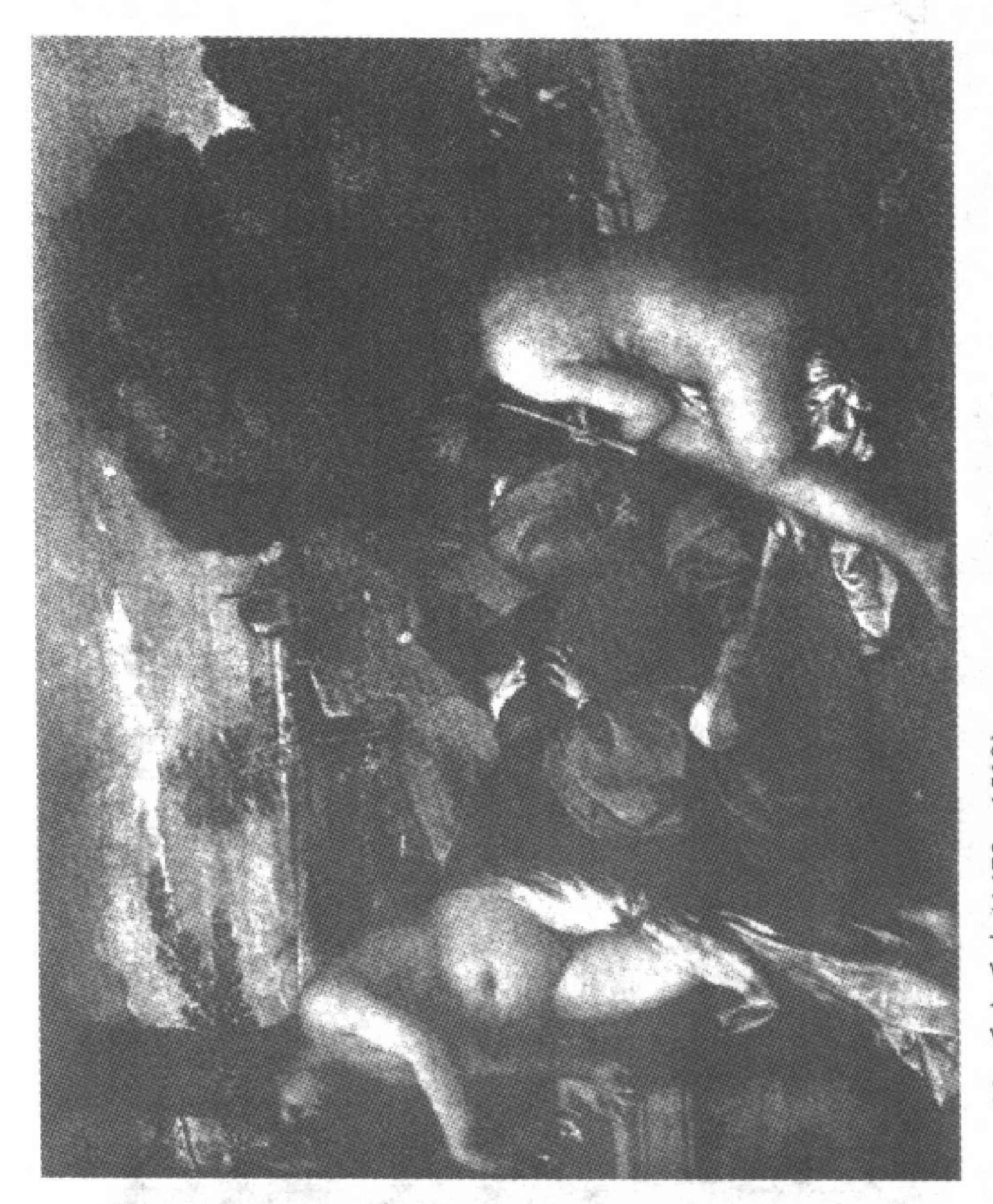
17. 米开朗琪罗·波纳罗蒂(1475—1564)：
《最后的审判》，罗马，梵蒂冈西斯廷礼拜堂



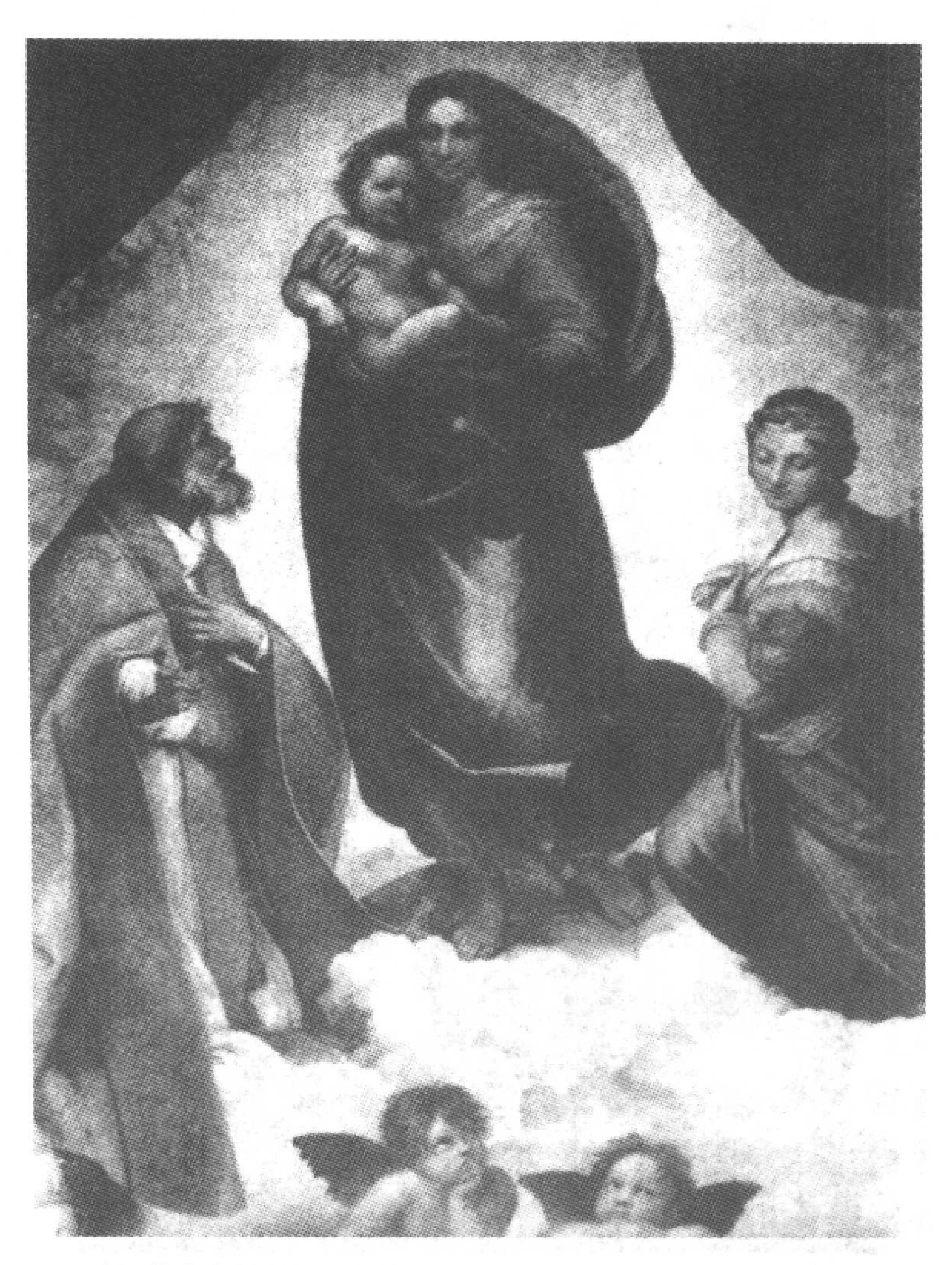
18. 米开朗琪罗·波纳罗蒂(1475—1564)：
《天顶壁画》，罗马，梵蒂冈西斯廷礼拜堂



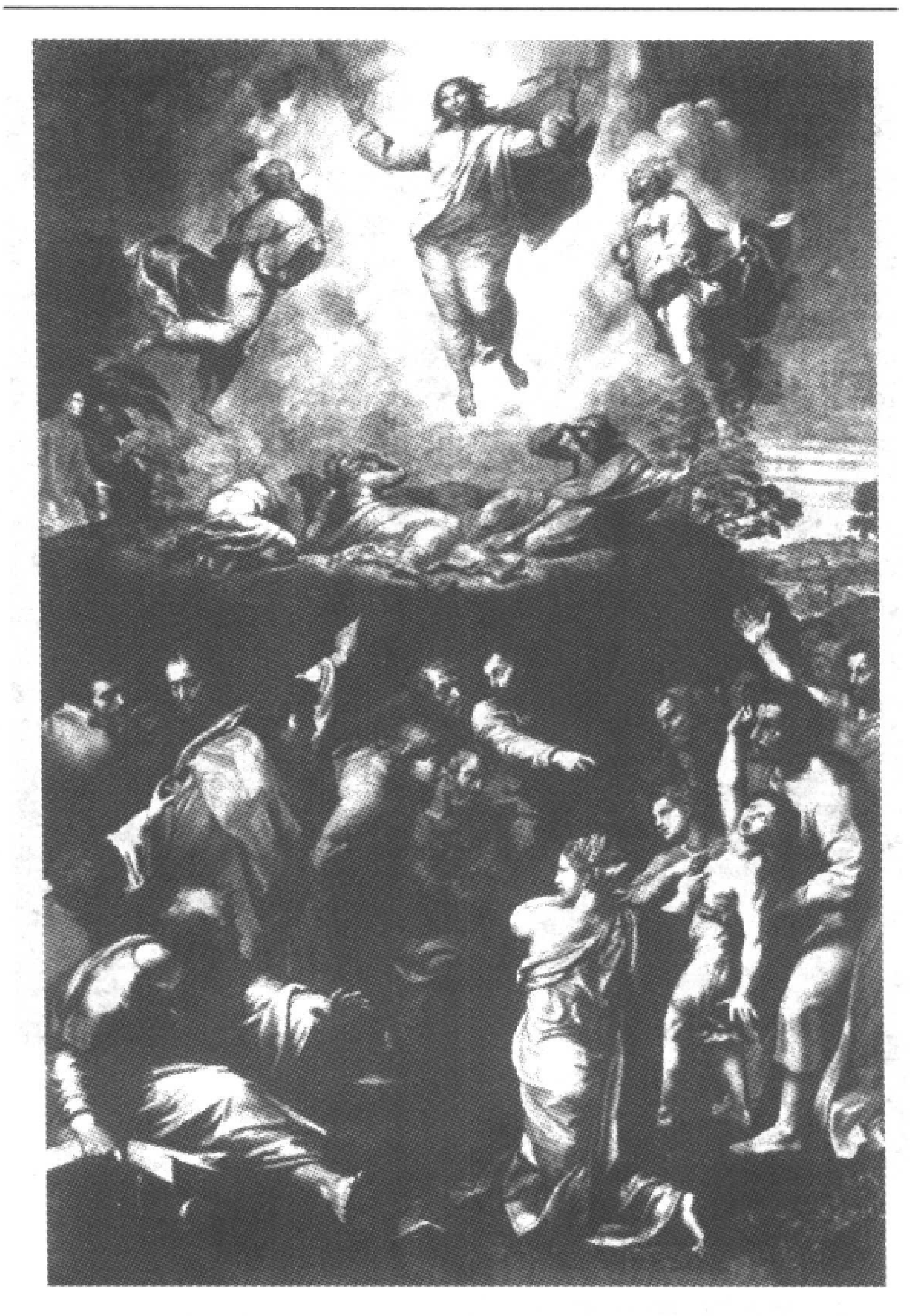
19. 提香(1477—1576)：
《圣母升天》，威尼斯，弗雷日



20. 乔尔乔奈(1478—1510)：
《乡村音乐会》，巴黎，卢浮宫



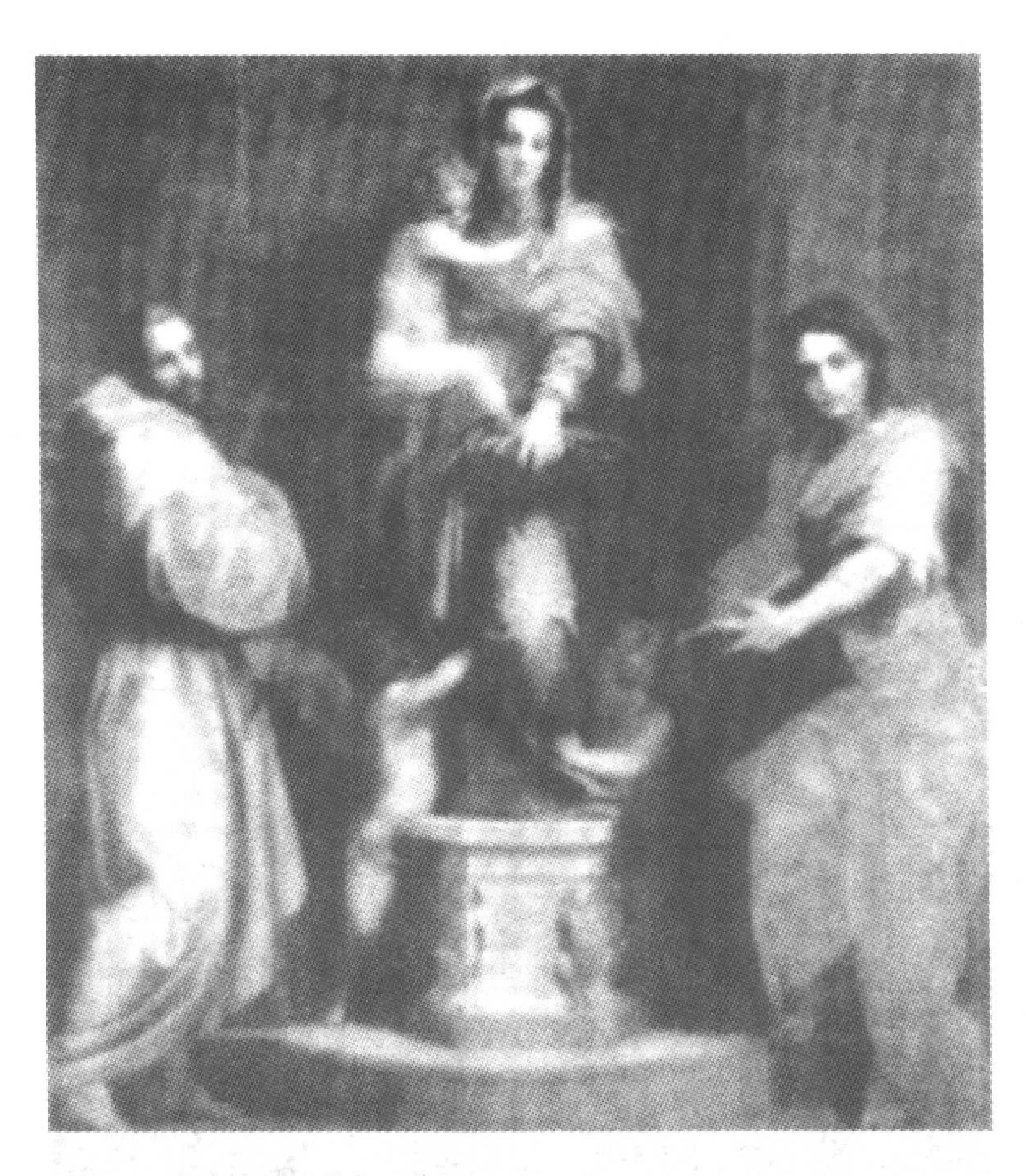
21. 拉斐尔(1483—1520)：
《西斯廷圣母像》，德累斯顿博物馆



22. 拉斐尔(1483—1520)：
《圣容显现》，罗马，梵蒂冈



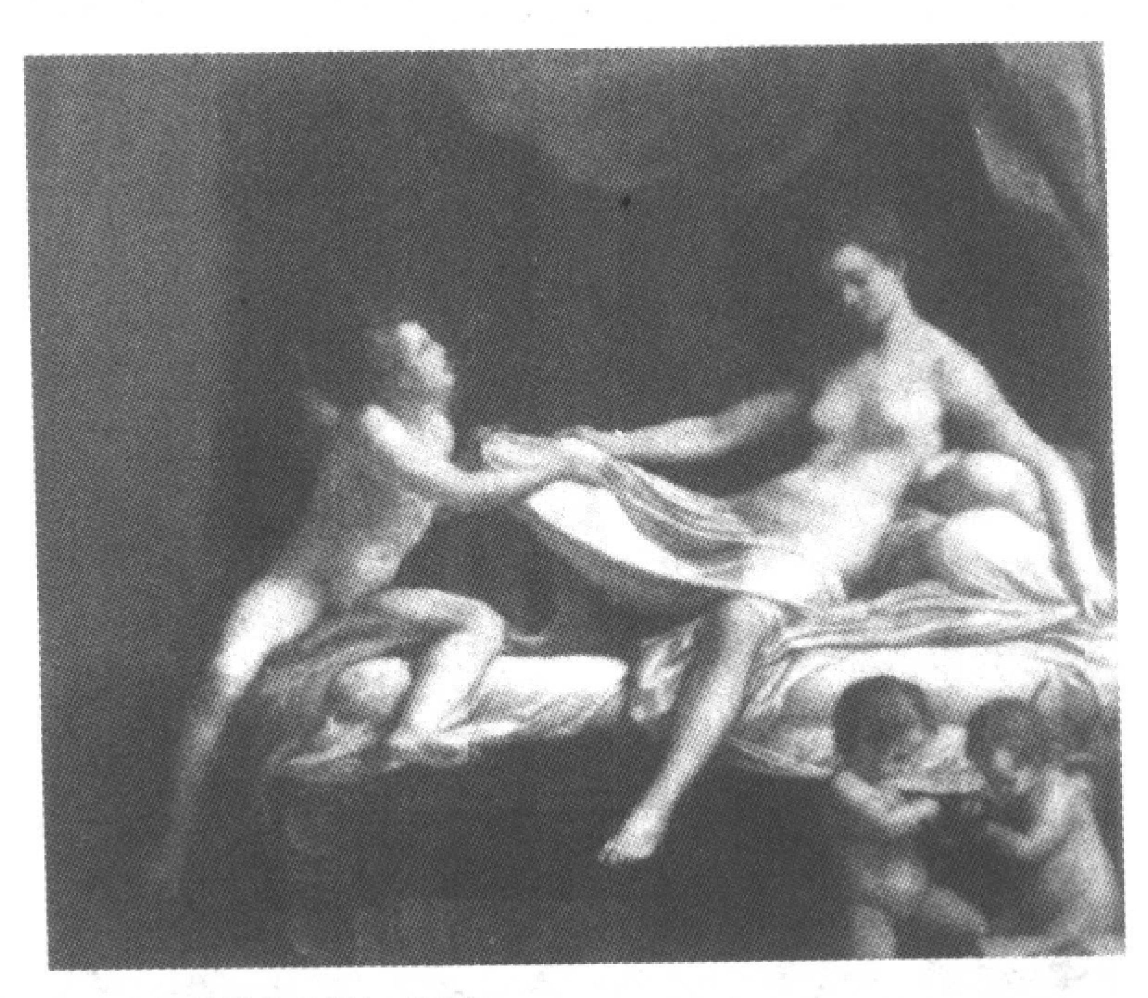
23. 拉斐尔(1483—1520)：
《教皇利奥十世与两位红衣主教》，佛罗伦萨，皮提



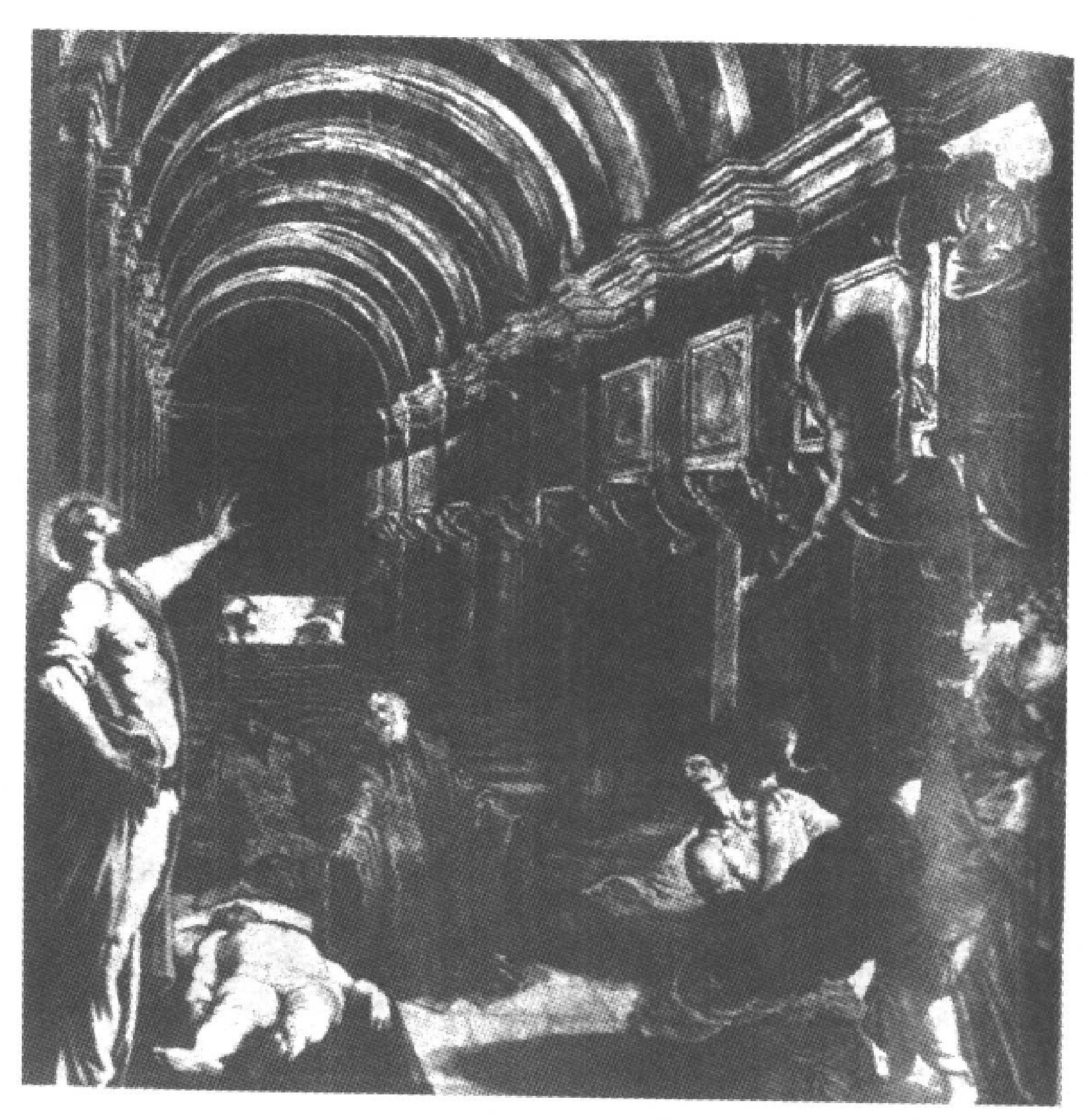
24. 安德里亚·德尔·萨托(1486—1531)：
《哈皮斯的圣母像》，佛罗伦萨，乌菲齐博物馆



25. 科勒乔(1494—1534)：
《圣母升天》，帕尔马大教堂



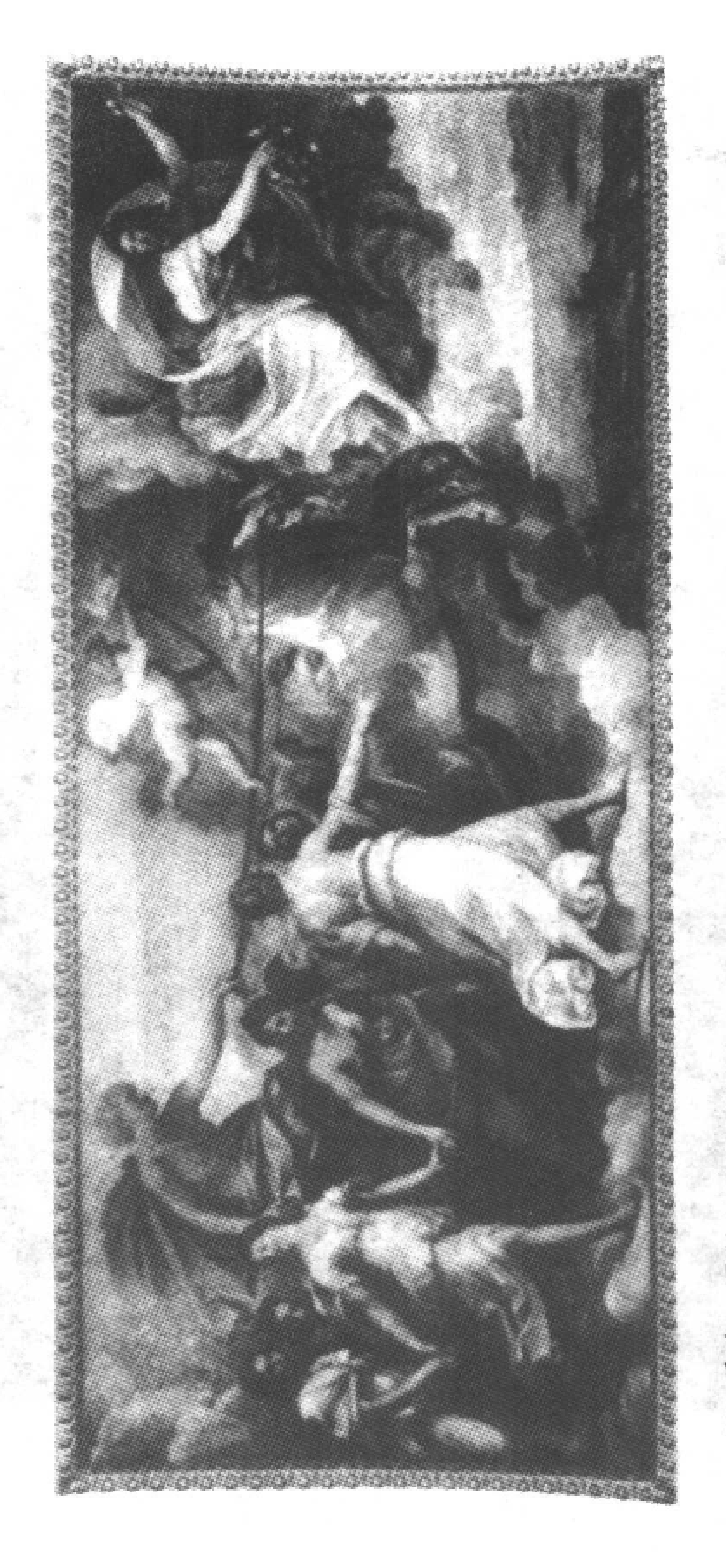
26. 科勒乔(1494—1534):
《达娜厄》，罗马，鲍格才家族画廊



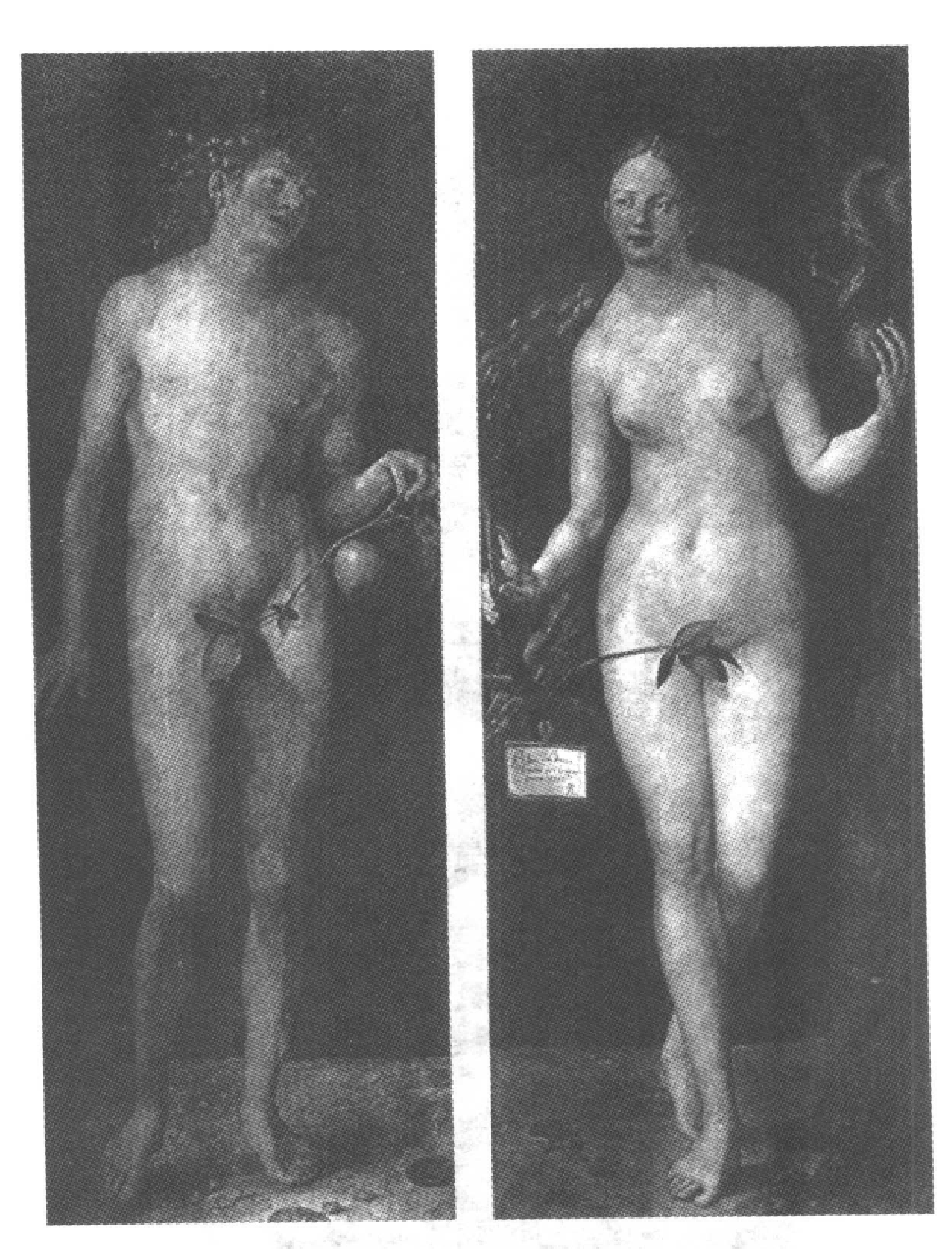
27. 丁托莱托(1518—1594)：
《圣马可遗体的发现》，米兰，布莱拉美术馆



28. 丁托莱托(1518—1594)：
《银河的起源》，伦敦，国家美术馆



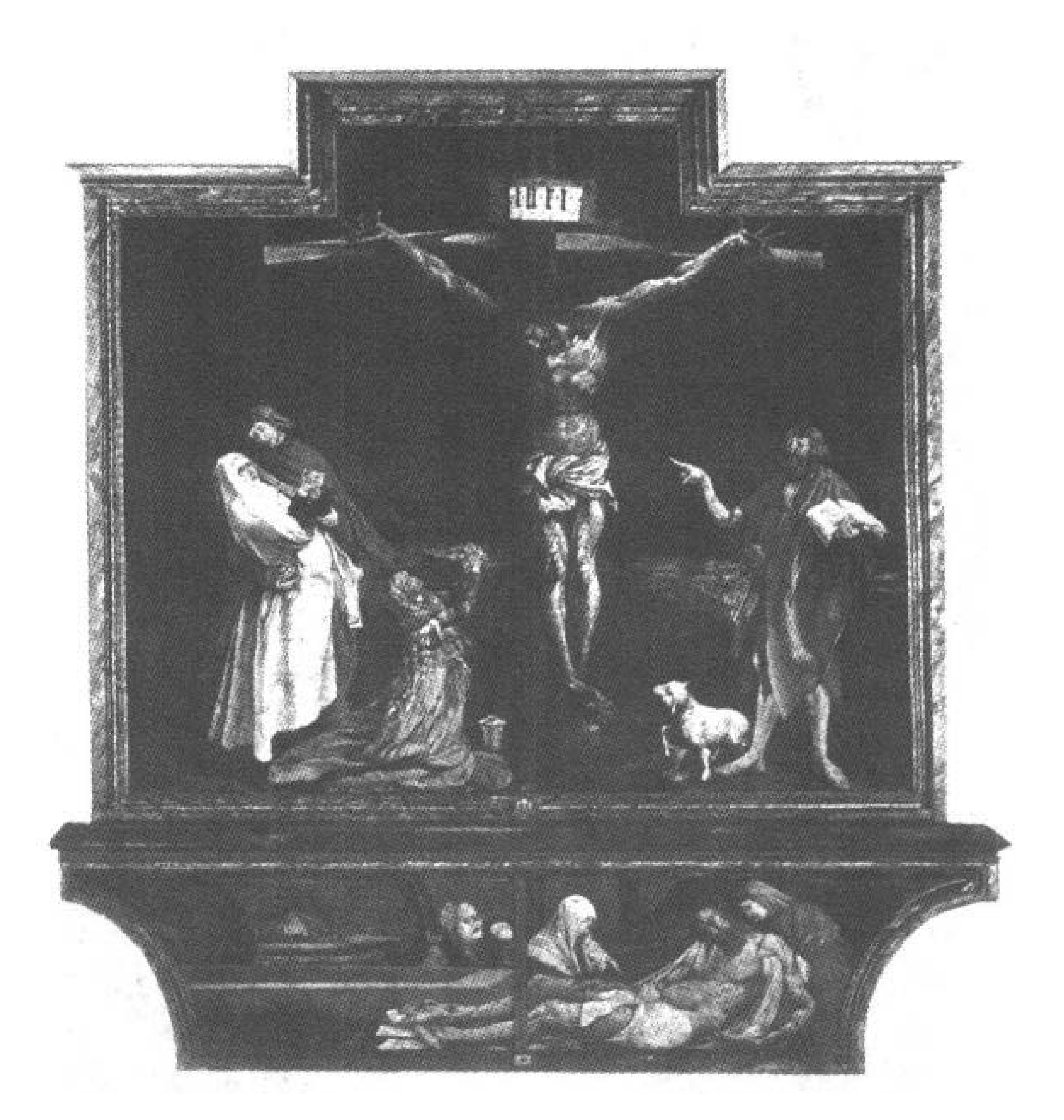
29. 乔多·雷尼(1575—1642)：
《费布斯与奥罗拉》，罗马，洛斯比利奥西馆



30. 奥尔布雷特·丢勒(1471—1528)：
《亚当和夏娃》，马德里，普拉多美术馆



31. 奥尔布雷特·丢勒(1471—1528)：
《自画像》，马德里，普拉多美术馆



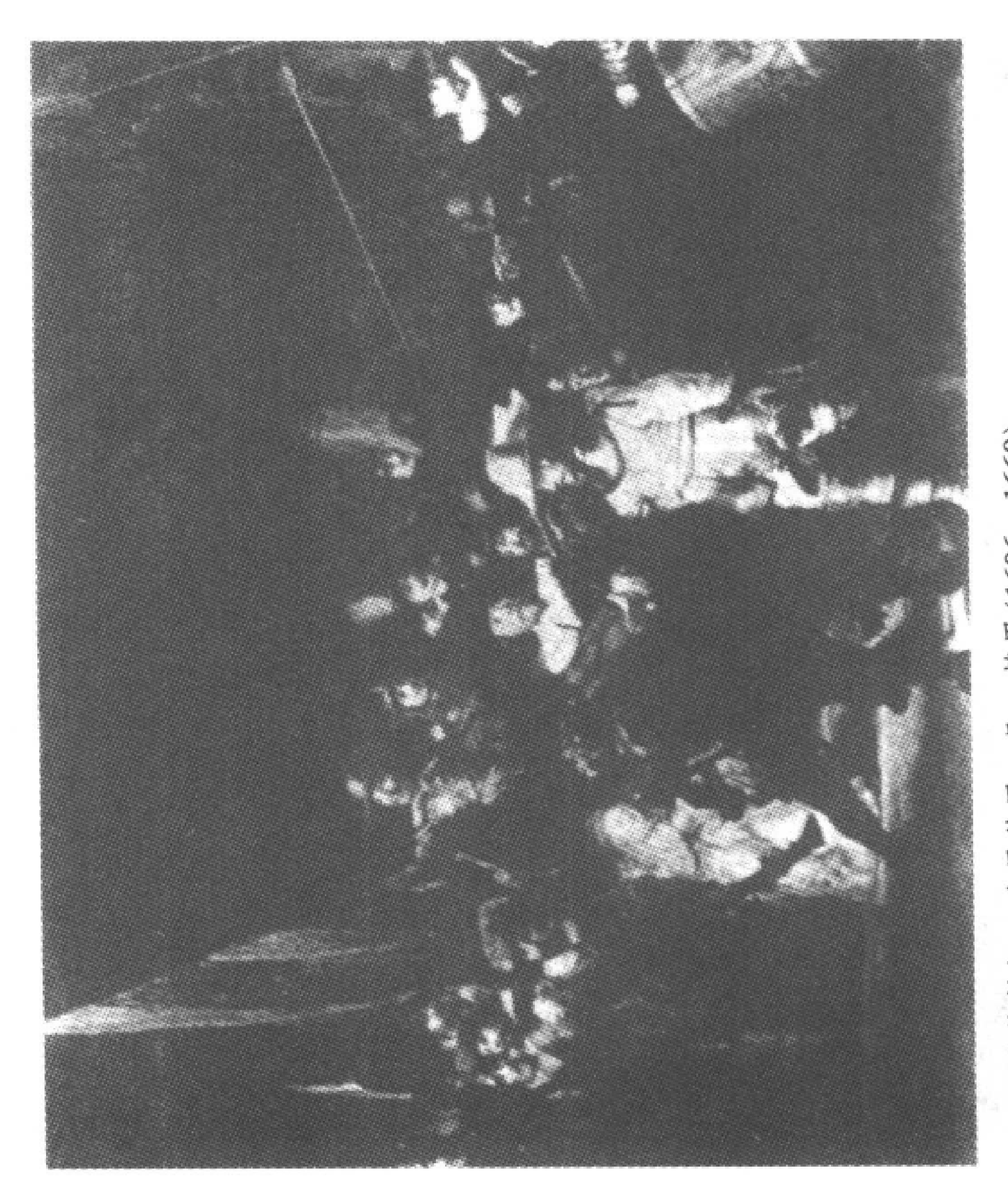
32. 马塞厄斯·格吕内瓦尔德(约 1480—1530):
《伊森海姆祭坛画》，科尔玛



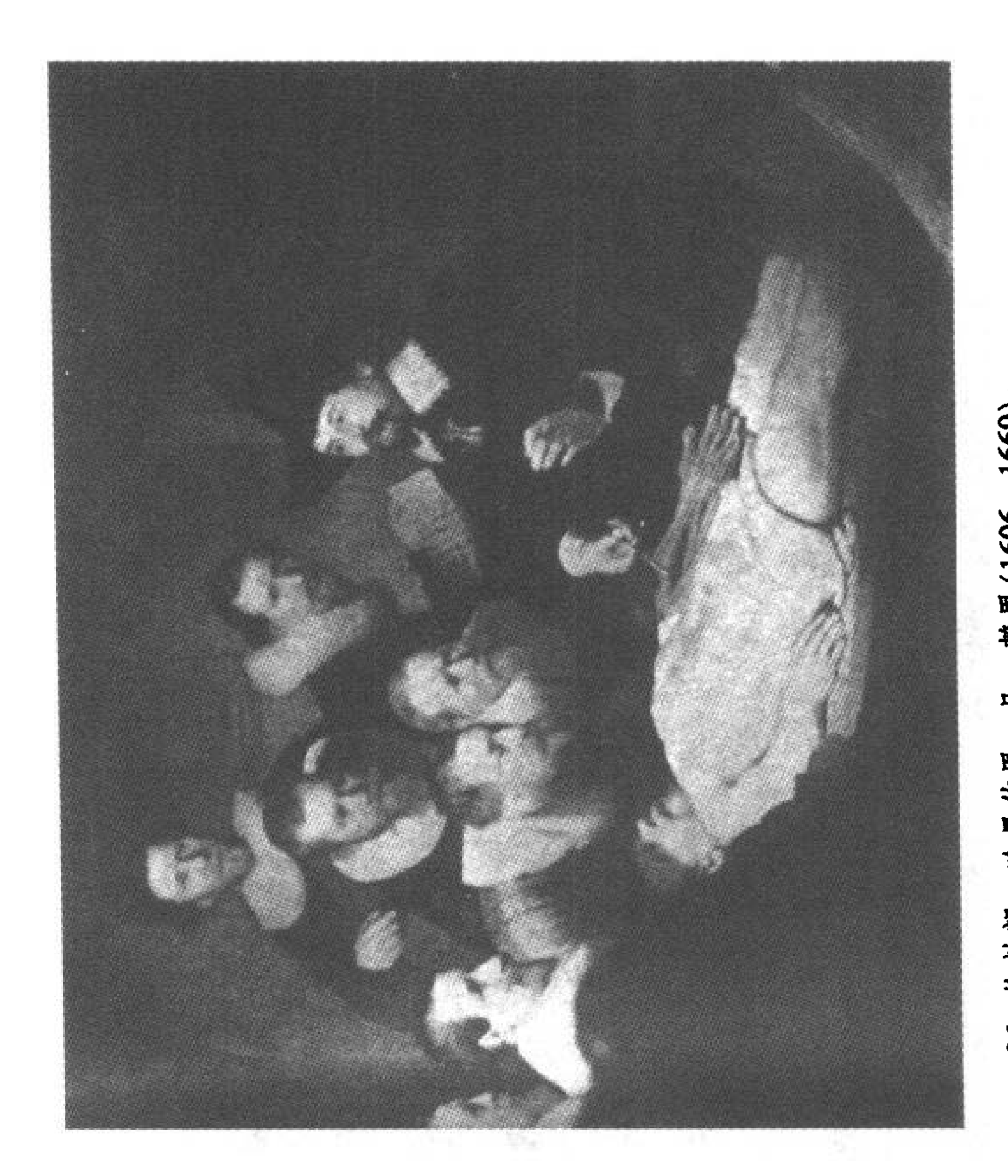
33. 汉斯·小霍尔拜因(1497—1543):
《伊拉斯谟像》，英格兰，朗福德城堡



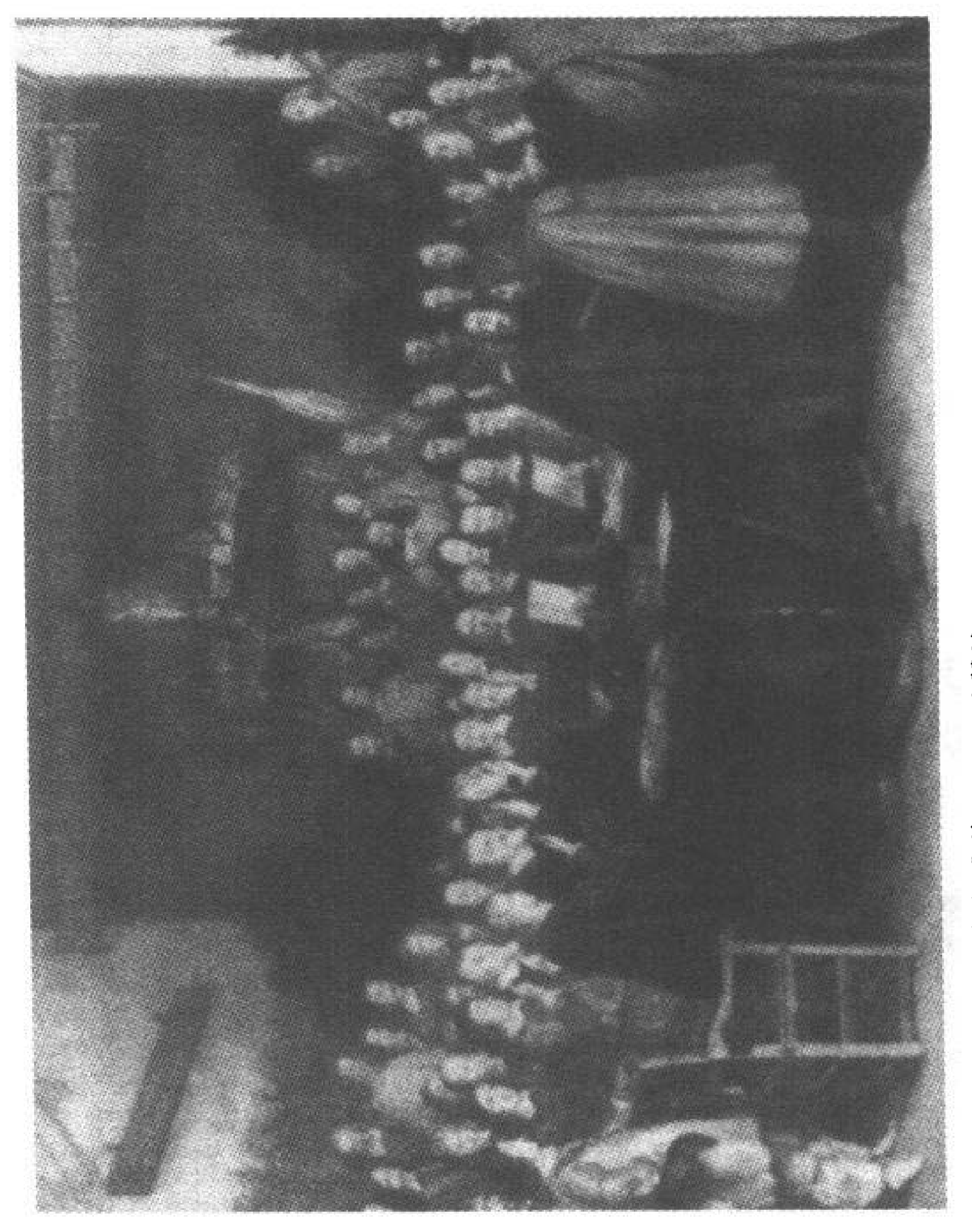
34. 弗兰斯·哈尔斯(约 1580—1666)：
《微笑的骑士》，伦敦，华莱士收藏



35. 伦勃朗·哈曼佐恩·凡·赖恩(1606—1669)：
《夜巡》，阿姆斯特丹，国立美术馆



36. 伦勃朗·哈曼佐恩·凡·赖恩(1606—1669)：
《解剖课》，海牙，毛里茨海斯美术馆



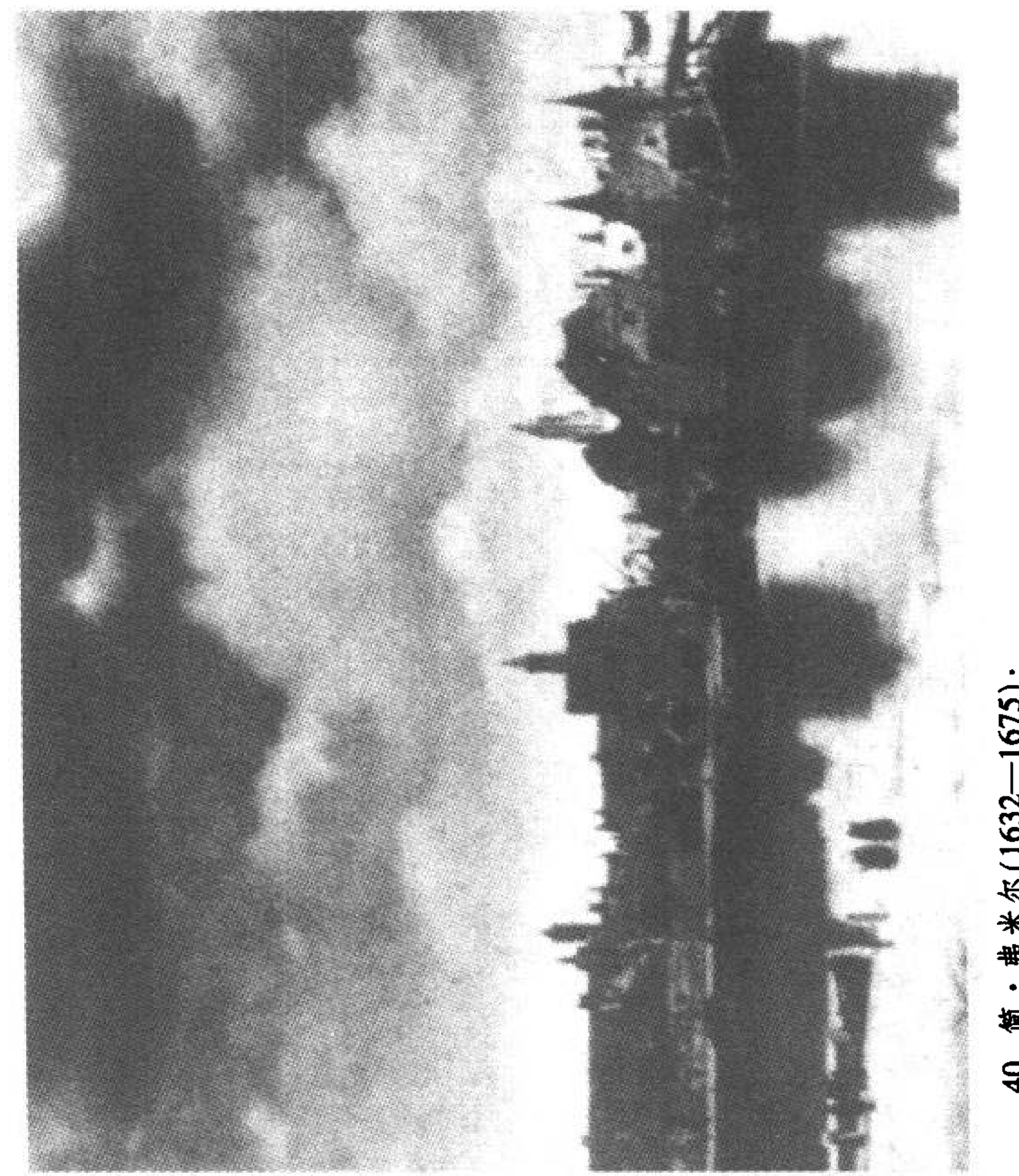
37. 杰勒德·泰尔博赫(1617—1681)：
《明斯特的和平》，伦敦，国家美术馆



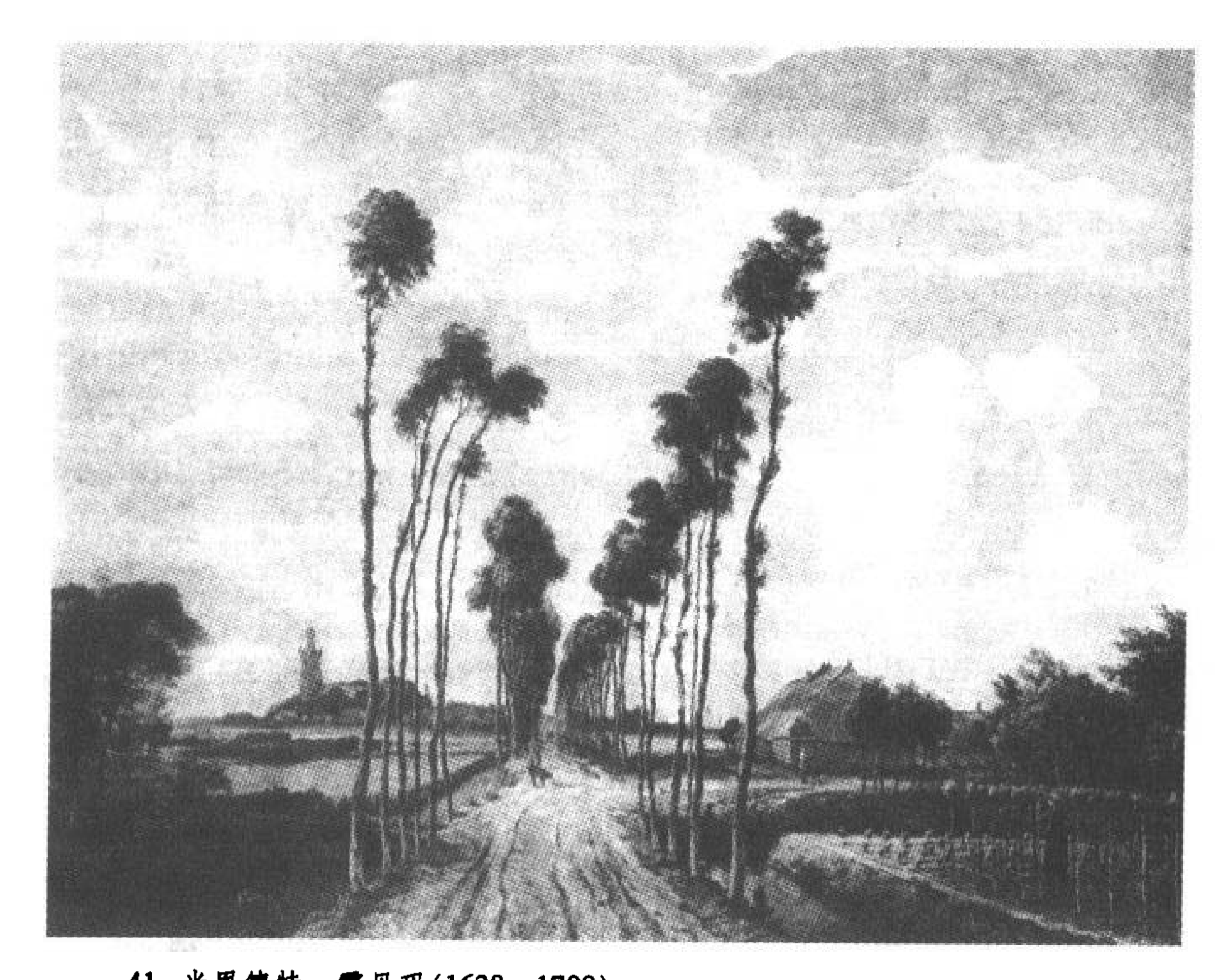
38. 保罗·波特(1625—1654)：
《牛犊》，海牙，毛里茨海斯美术馆



39. 简·弗米尔(1632—1675)：
《信》，阿姆斯特丹，国立美术馆



40. 简·弗米尔(1632—1675):
《代夫特风景》，海牙，毛里茨海斯美术馆



41. 米恩德特·霍贝玛(1638—1709)：

《密德哈尼斯大道》，伦敦，国家美术馆



42. 安尼伯尔·卡拉齐(1560—1609):
《凡尔赛宫壁画》，罗马



43. 多米尼克·西奥多卡普里，以埃尔·格列柯闻名于世
(约 1548—1614)：
《奥尔加斯伯爵的葬礼》，托莱多，圣多美



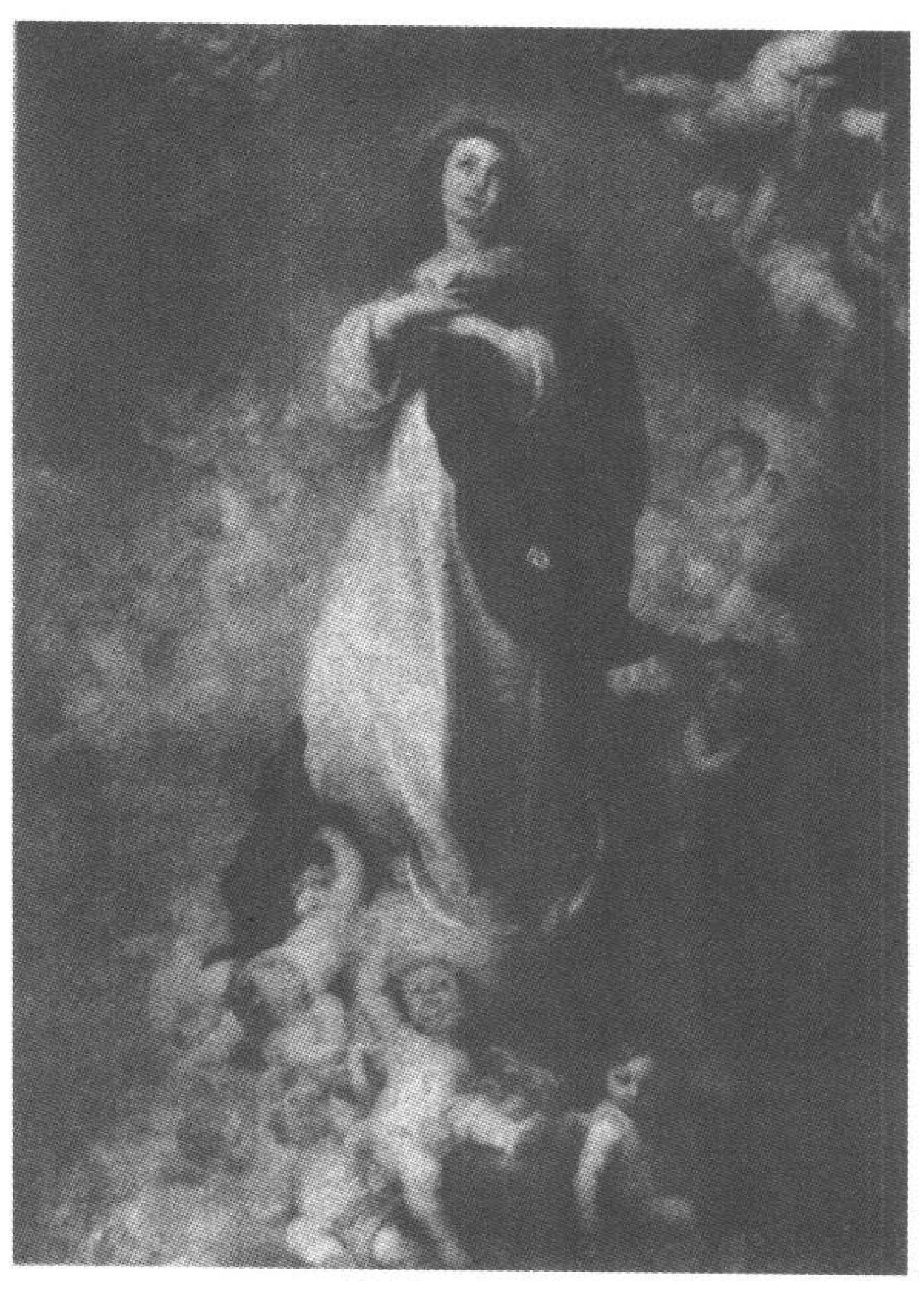
44. 迭戈·罗德里古斯·德西尔沃·贝拉斯克斯(1599—1660)：
《酒神巴库斯》，马德里，普拉多美术馆



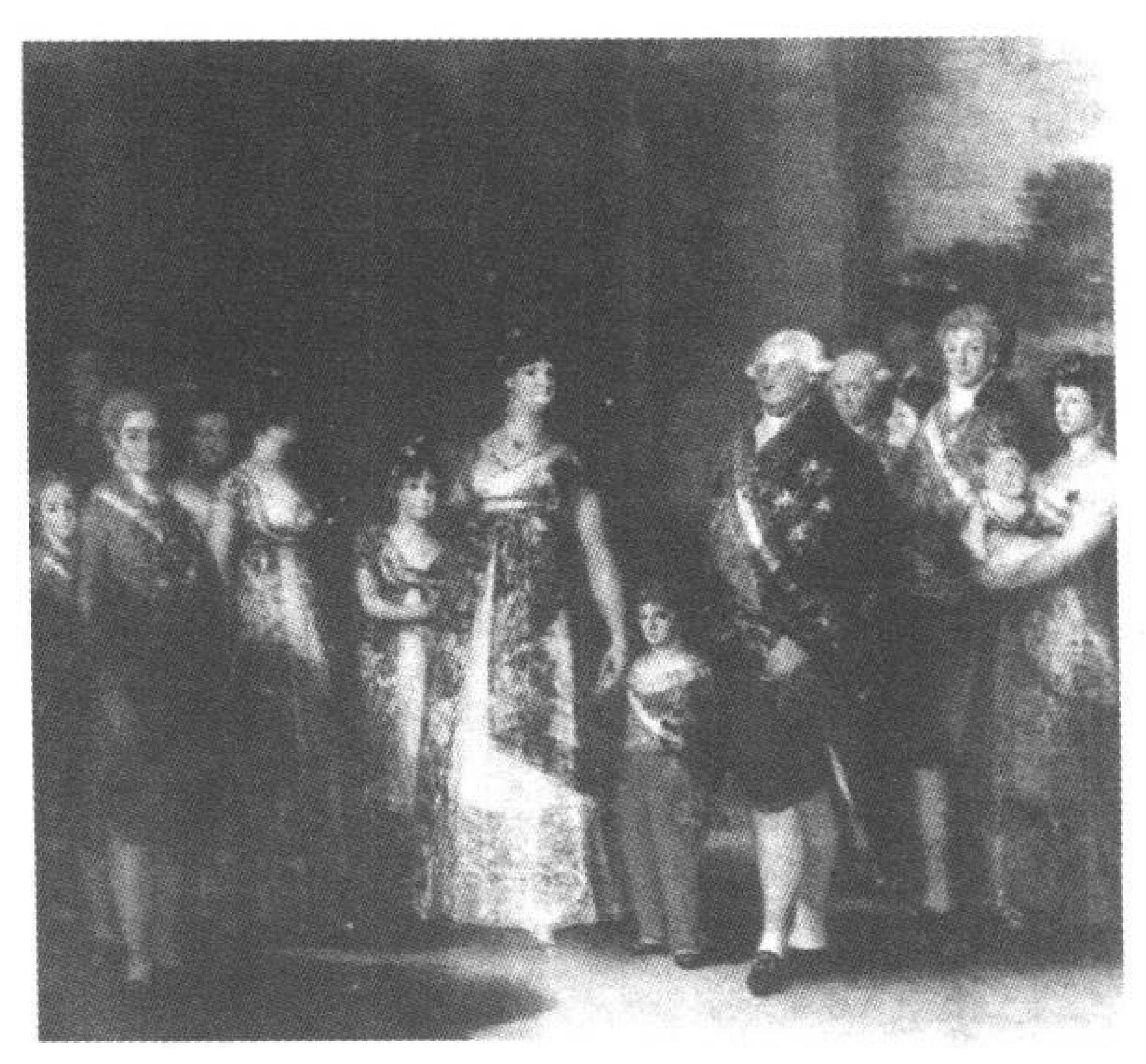
45. 迭戈·罗德里古斯·德西尔沃·贝拉斯克斯(1599—1660)：《布列达的投降》，马德里，普拉多美术馆



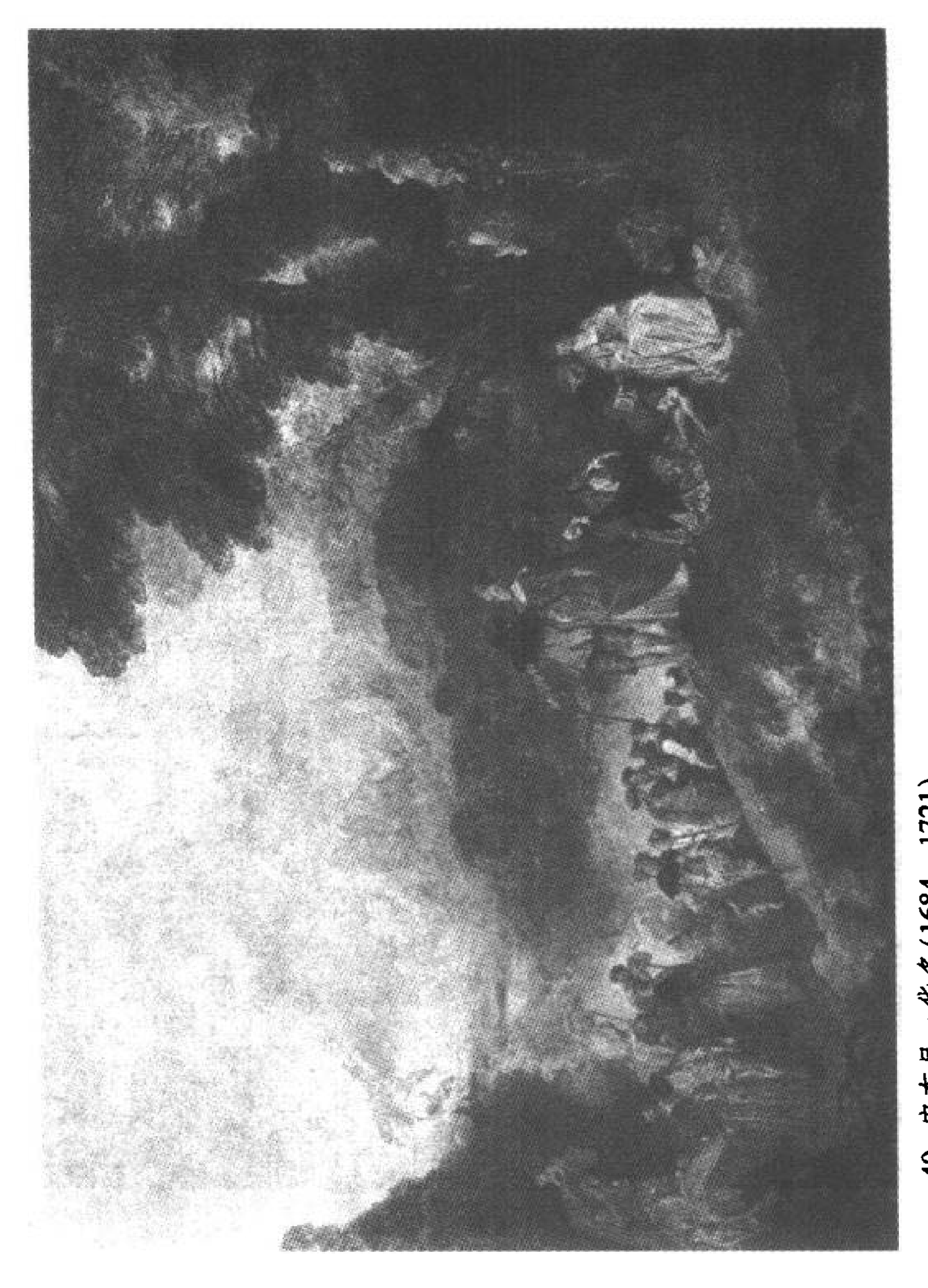
46. 迭戈·罗德里古斯·德西尔沃·贝拉斯克斯(1599—1660)：《侍女》，马德里，普拉多美术馆



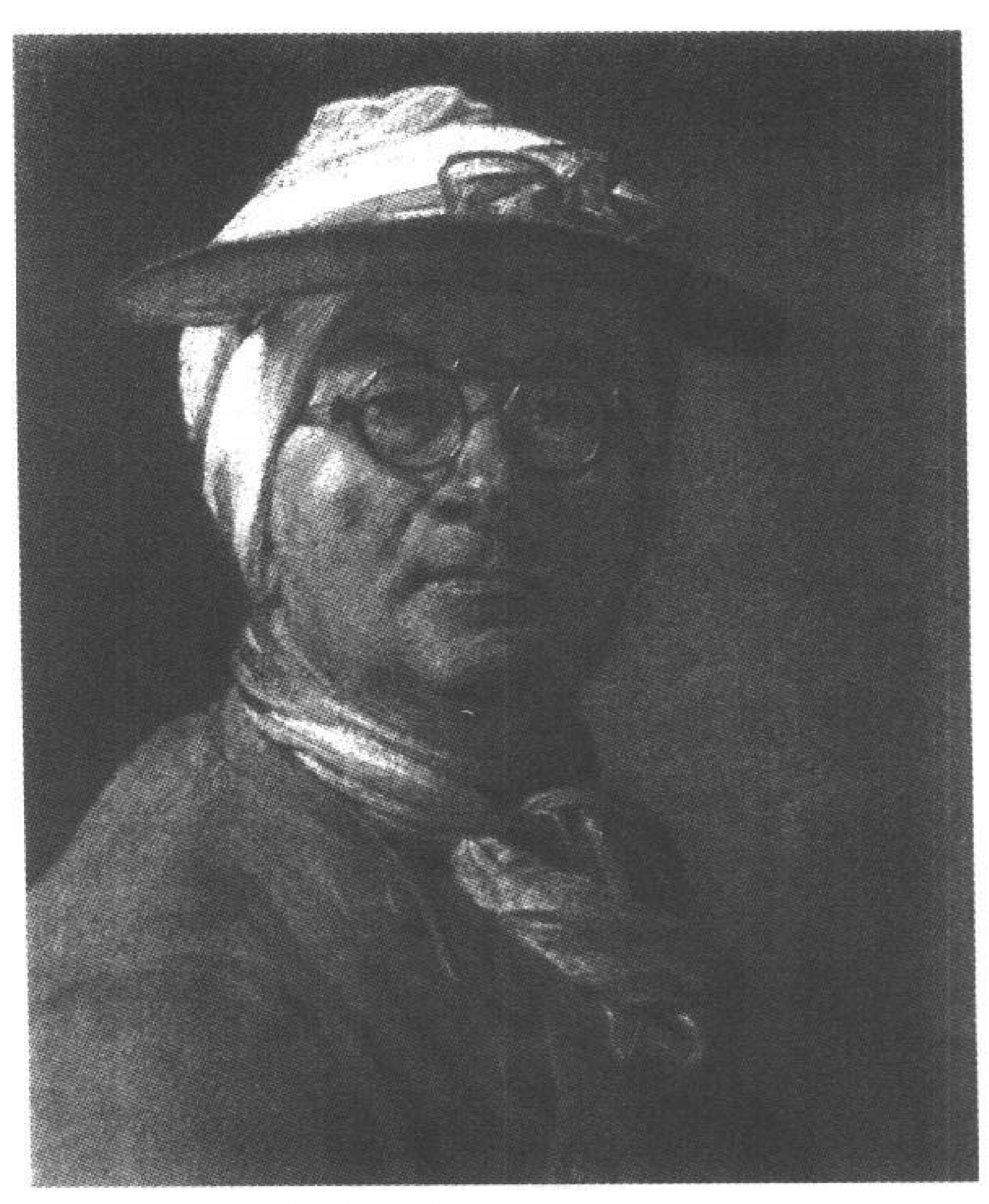
47. 巴托洛米·伊斯特本·穆立罗(1617—1682)：
《清净受胎》，巴黎，卢浮宫



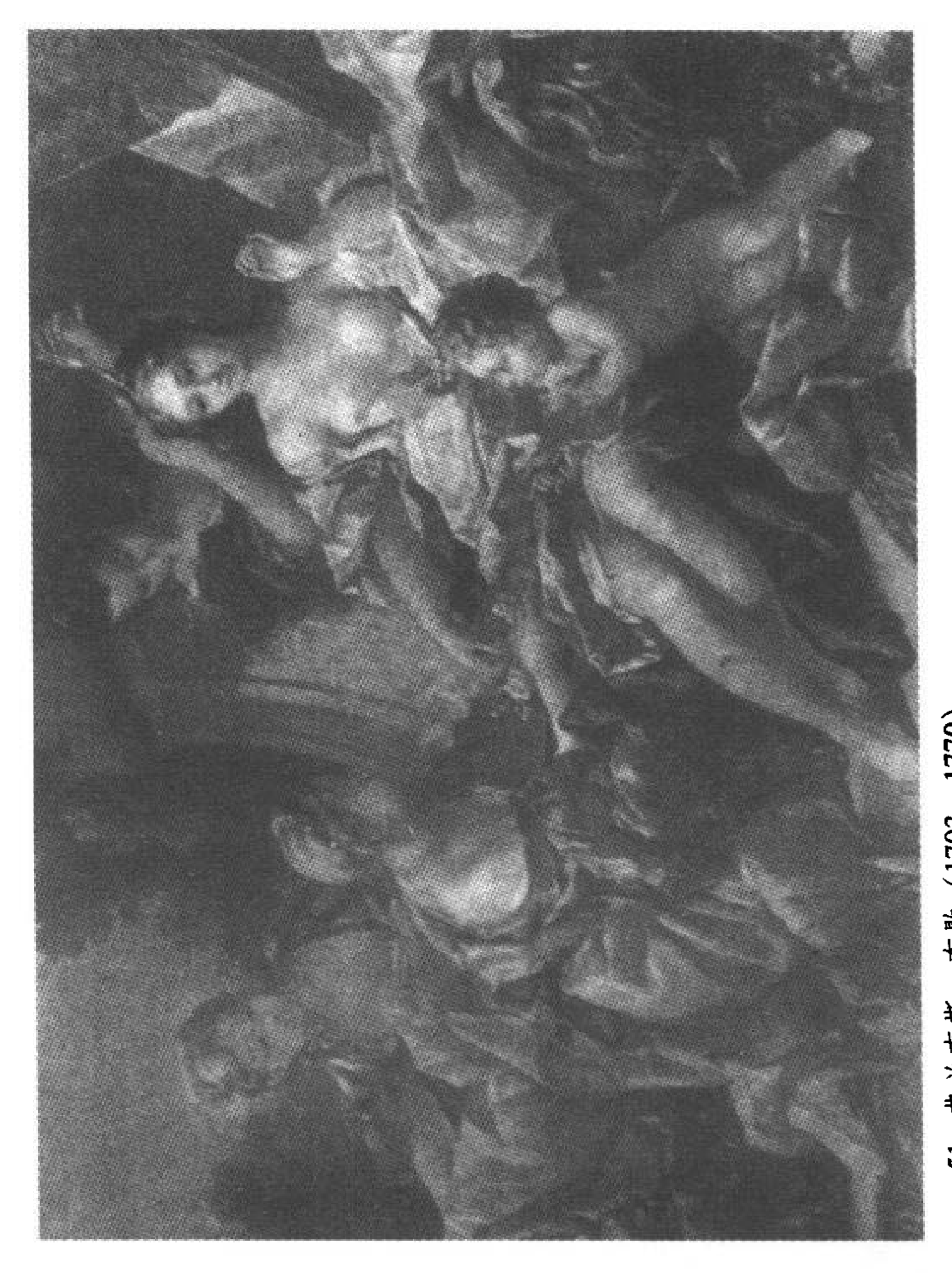
48. 弗朗西斯科·乔斯·德·戈雅·露西恩特斯(1746—1828):
《卡洛四世家族》，马德里，普拉多美术馆



49. 安东尼·华多(1684—1721)：
《发舟西苔岛》，巴黎，卢浮宫



50. 琼·巴普蒂斯特·夏尔丹(1699—1779)：
《自画像》，巴黎，卢浮宫



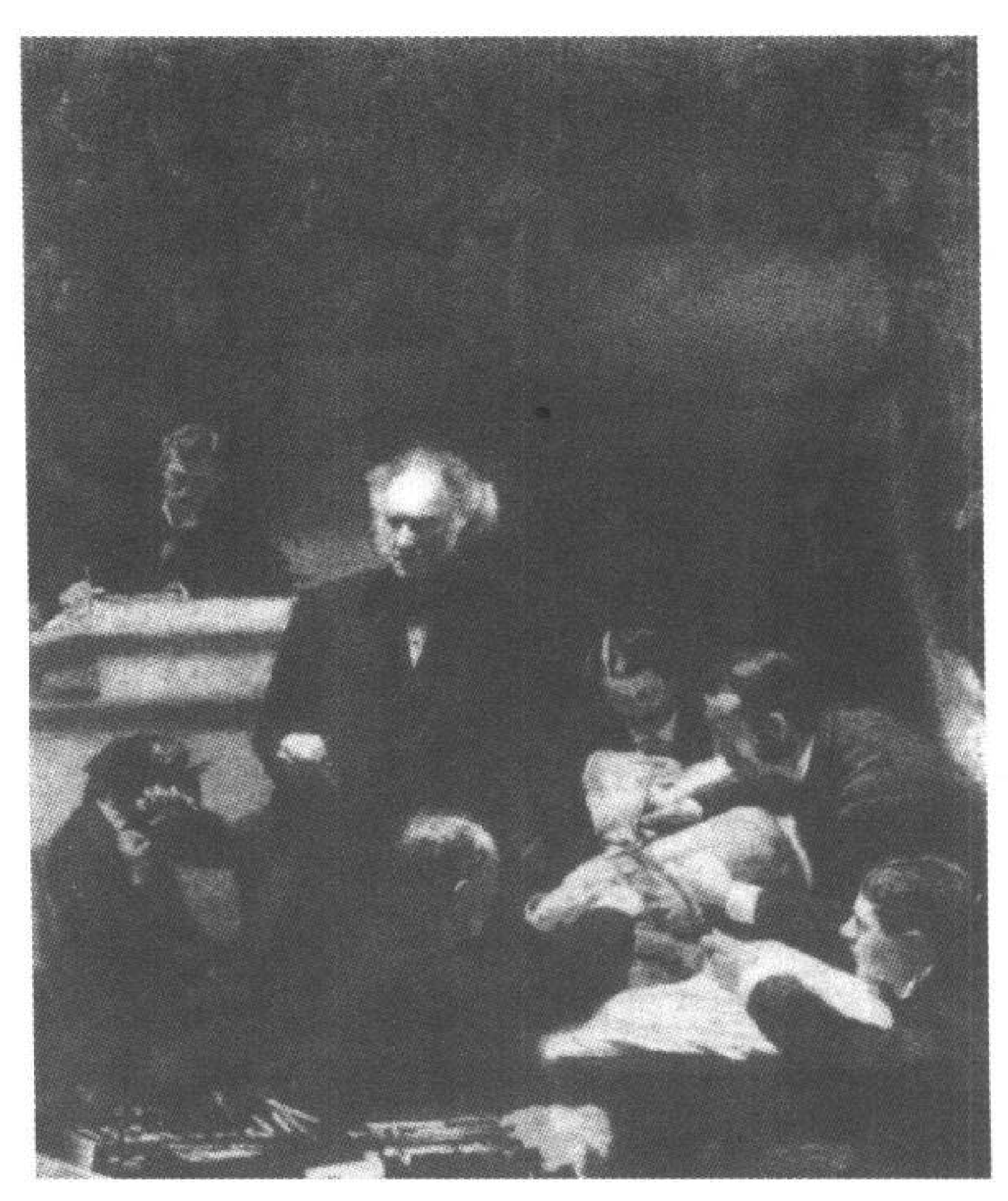
51. 弗兰克斯·布歇（1703—1770）：
《维纳斯的梳妆》，纽约，大都会艺术博物馆



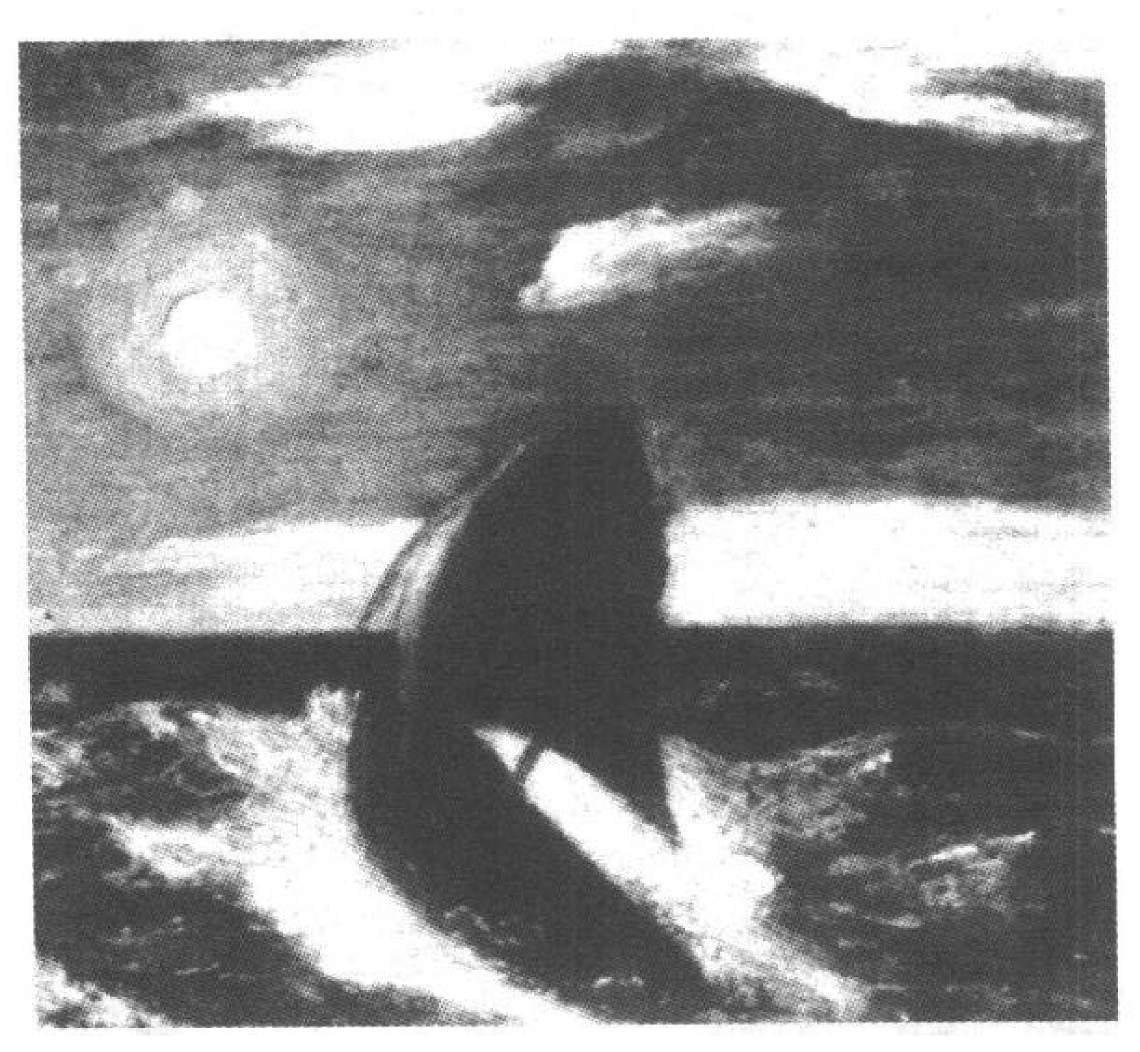
52. 琼·巴普蒂斯特·格勒茨(1725—1805)：
《破壶》，巴黎，卢浮宫



53. 詹姆士·艾博特·麦克奈尔·惠斯勒(1834—1903)：
《画家母亲》，巴黎，卢浮宫



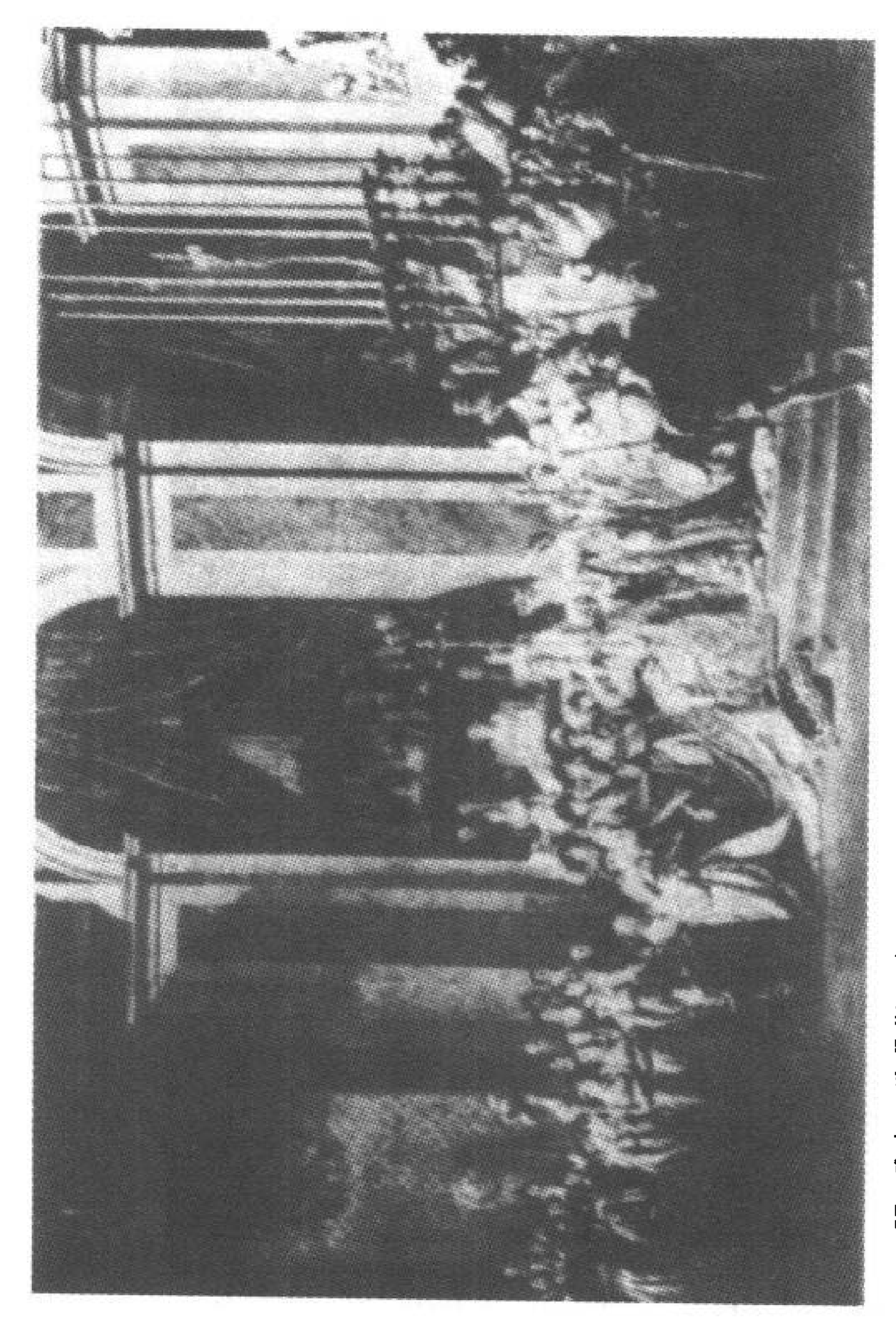
54. 托马斯·伊肯斯(1844—1916)：
《格罗斯教授的外科诊所》，费城，杰斐逊医学院



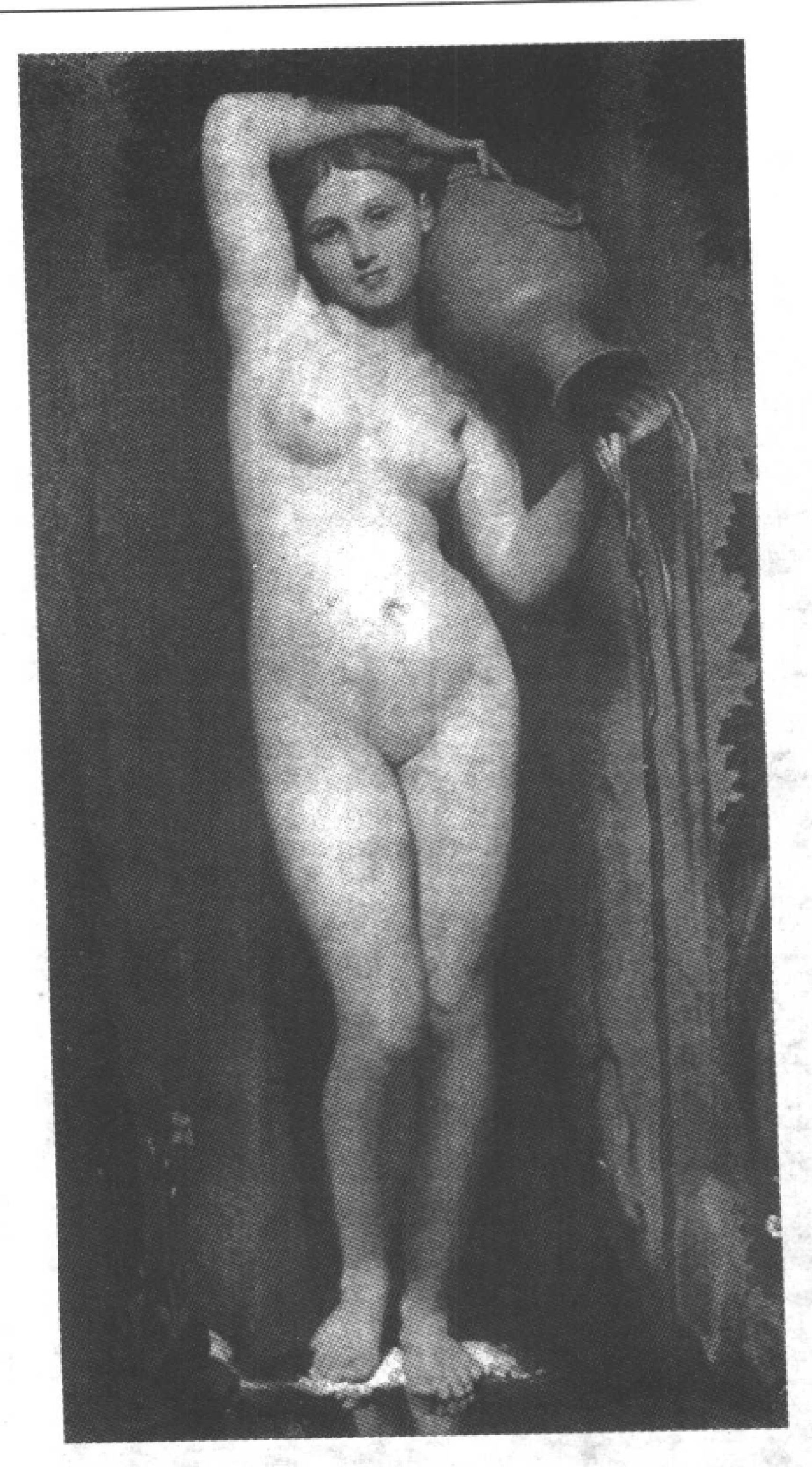
55. 艾伯特·匹克汉姆·赖德(1847—1917)：
《海上苦力》，安多维尔，菲力普斯研究院



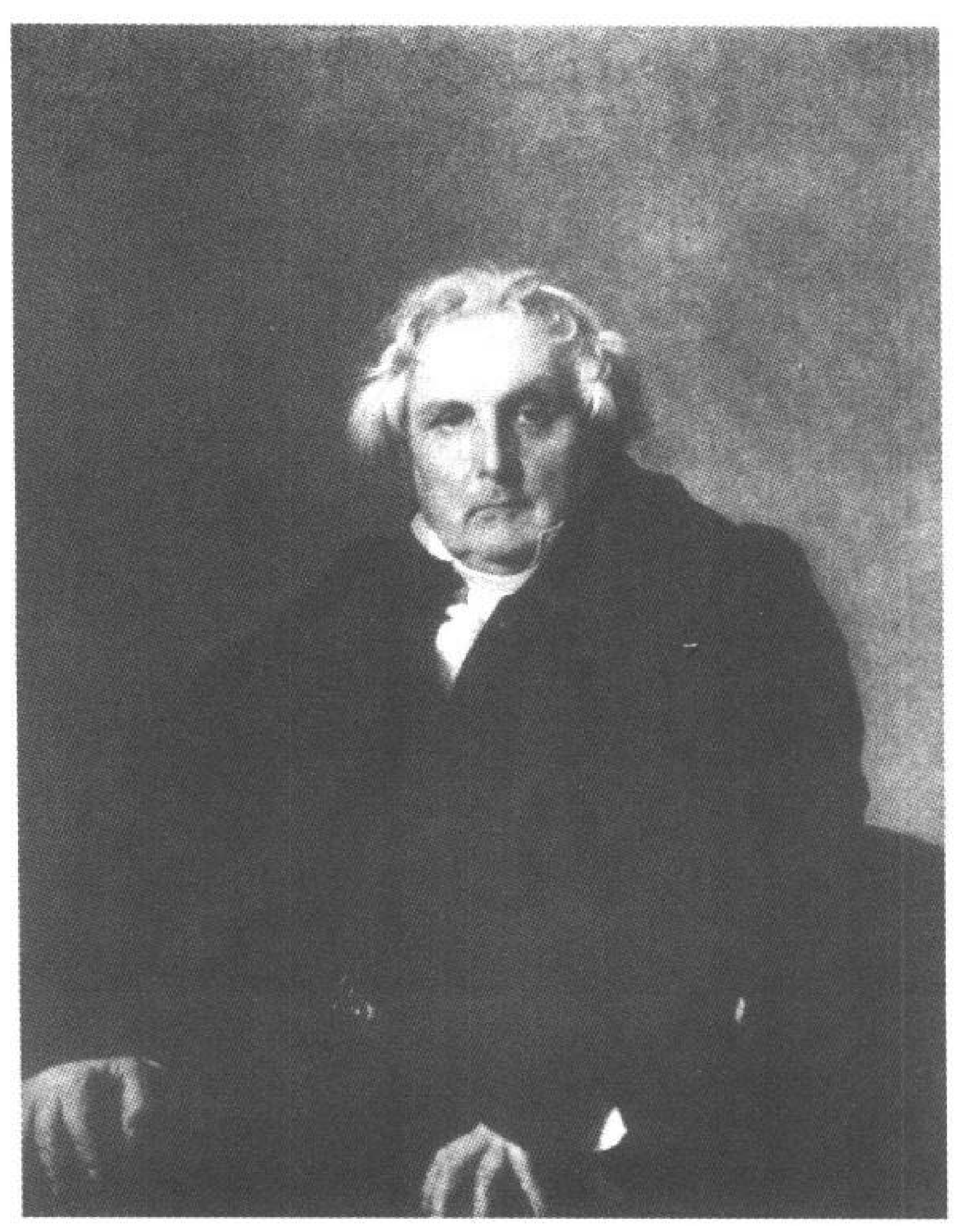
56. 但丁·加百利·罗塞蒂(1828—1882):
《蒙娜·芳娜》，伦敦，塔特艺术馆



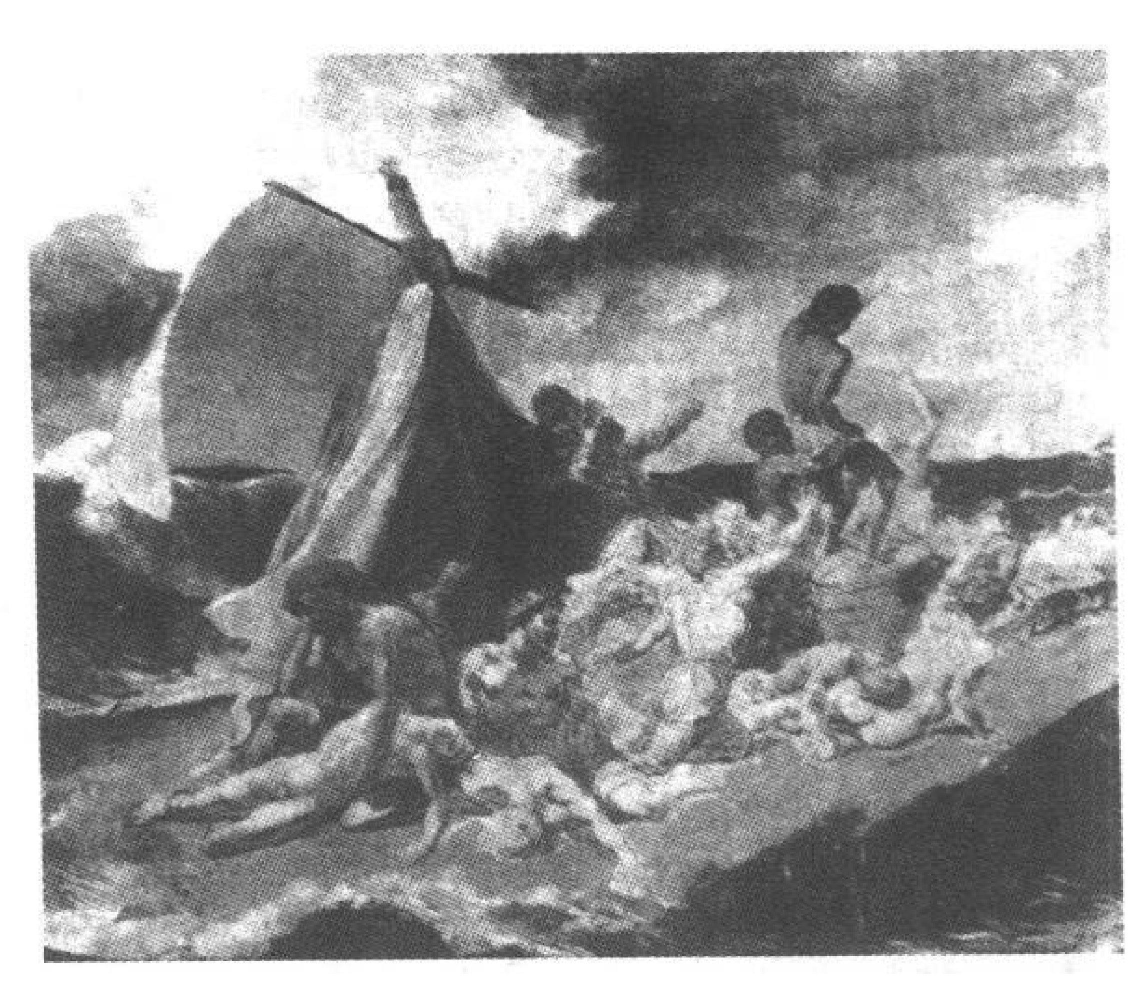
57. 雅克·路易斯·大卫(1748—1825)：
《拿破仑一世加冕》，巴黎，卢浮宫



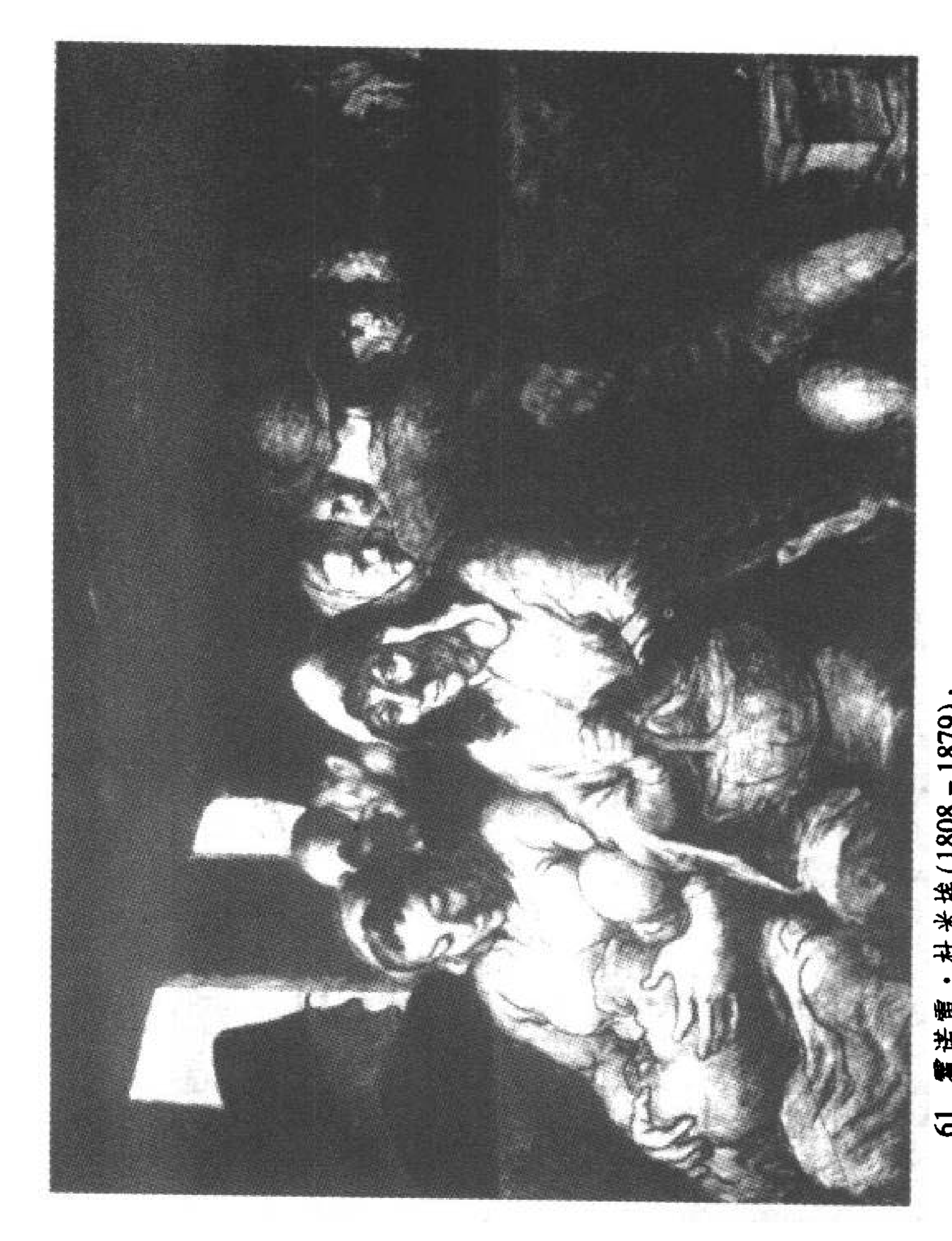
58. 琼·奥古斯蒂·多米尼克·安格尔(1780—1867)：
《泉》，巴黎，卢浮宫



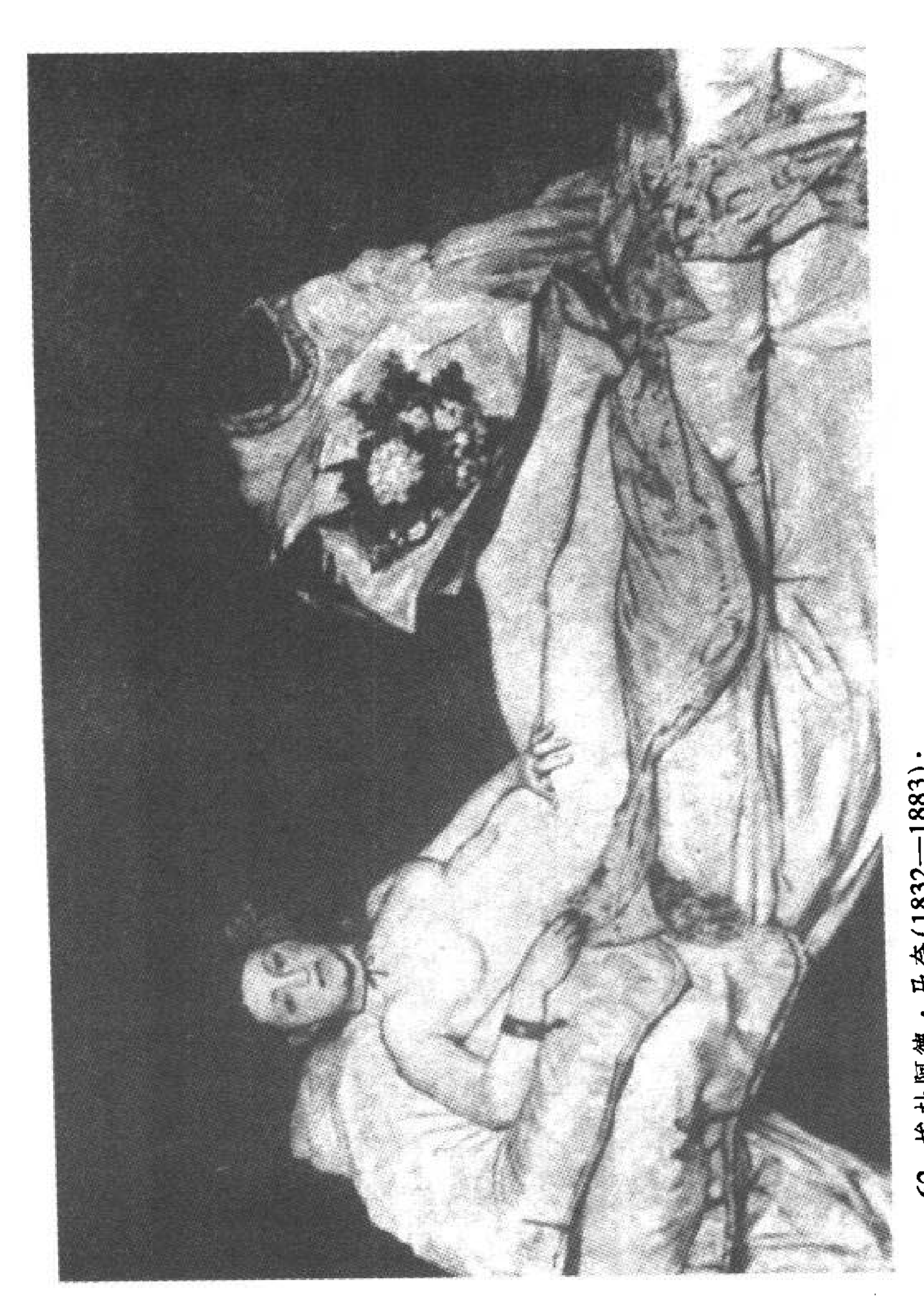
59. 琼·奥古斯蒂·多米尼克·安格尔(1780－1867)：
《M. 伯廷像》，巴黎，卢浮宫



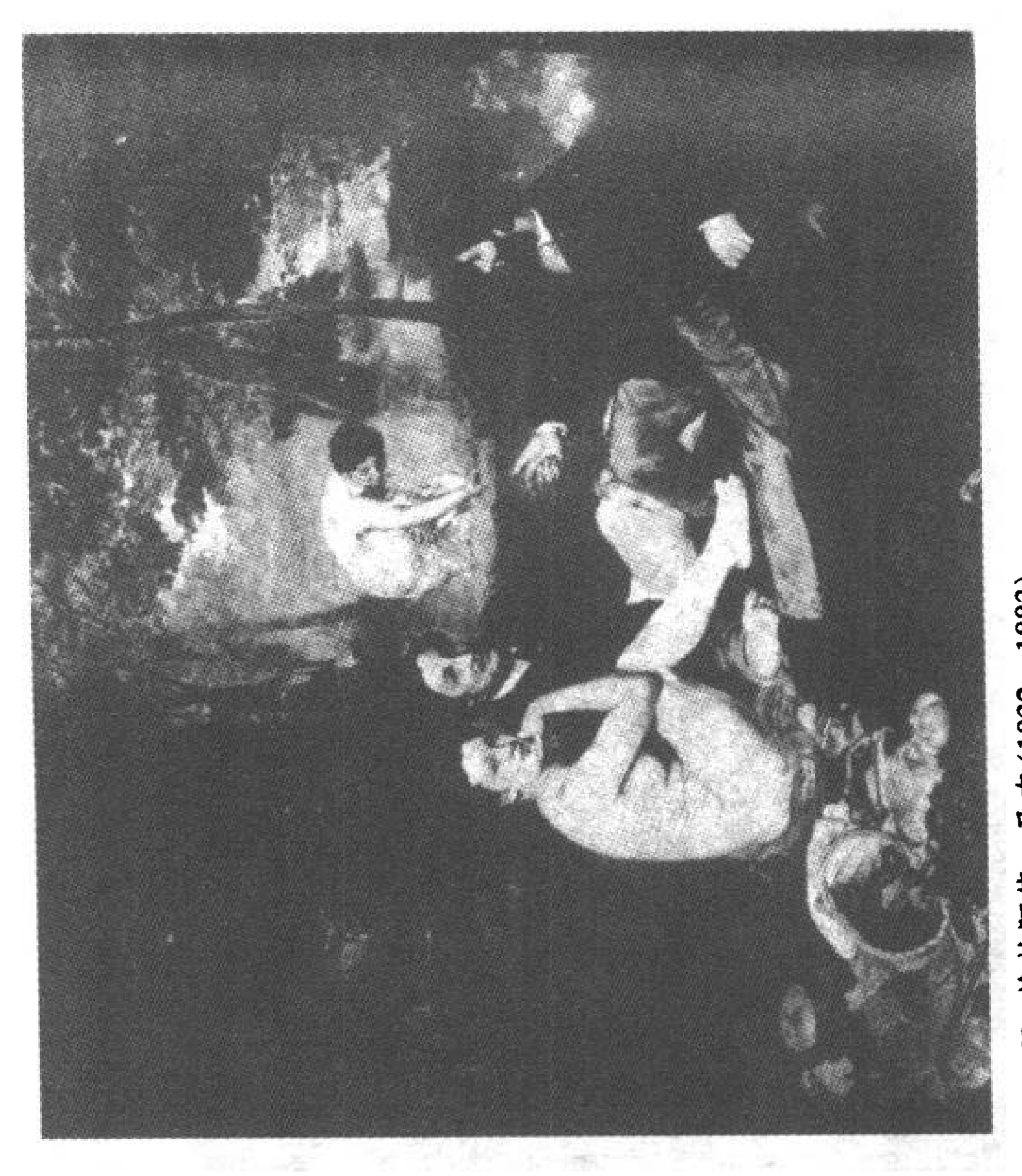
60. 琼·路易斯·西奥多·席里柯(1791—1824)：
《梅杜萨之筏》，巴黎，卢浮宫



61. 霍诺雷·杜米埃(1808－1879)：
《三等车厢》，纽约，大都会艺术博物馆



62. 埃杜阿德·马奈(1832—1883)：
《奥林比亚名妓》，巴黎，卢浮宫



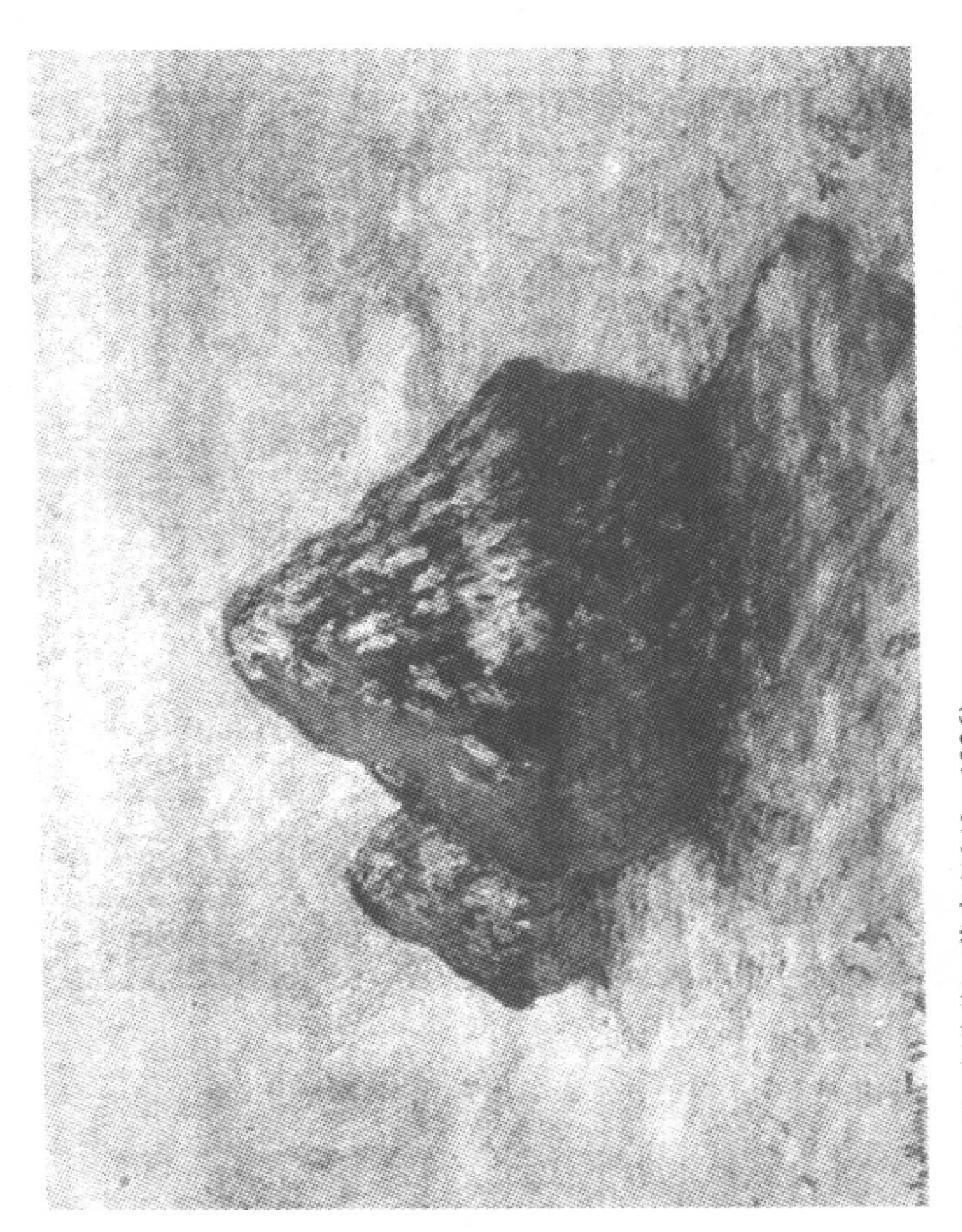
63. 埃杜阿德·马奈(1832—1883)：
《草地上的午餐》，纽约，大都会艺术博物馆



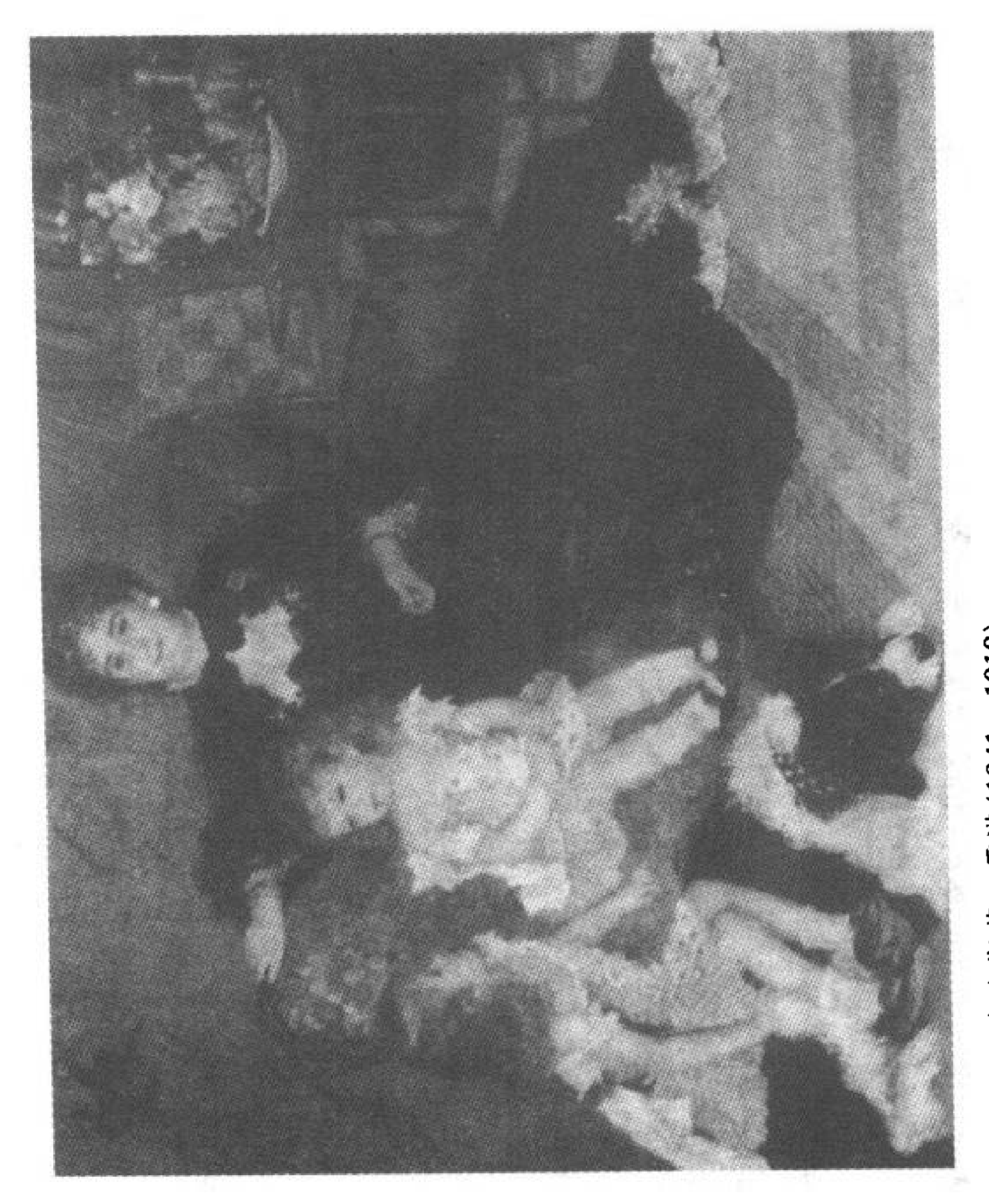
64. 埃德加·德加(1834—1917)：
《排练》，纽约，大都会艺术博物馆



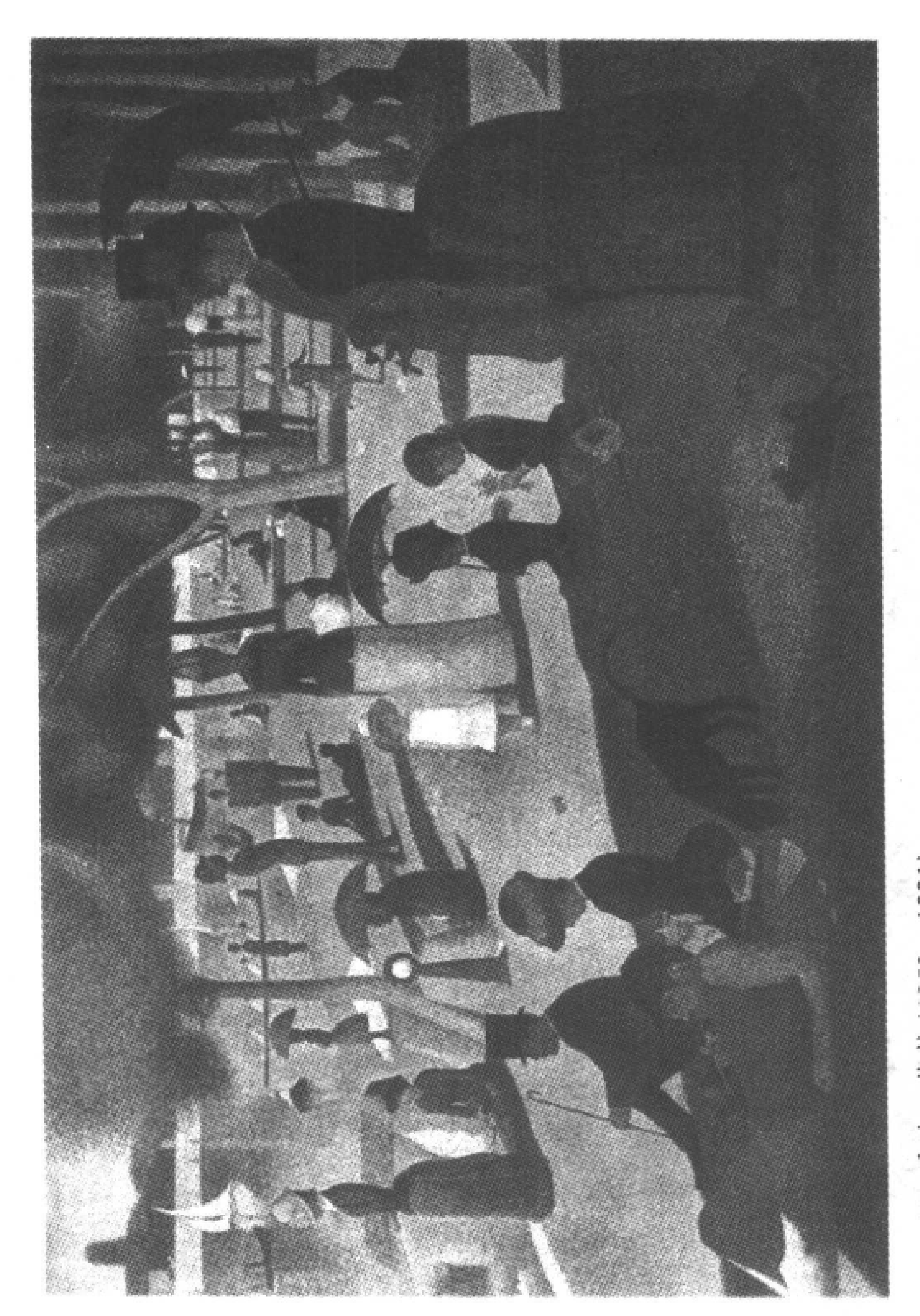
65. 保罗·塞尚(1839—1906):
《玩纸牌者》，宾夕法尼亚，马里奥，巴恩斯基金会



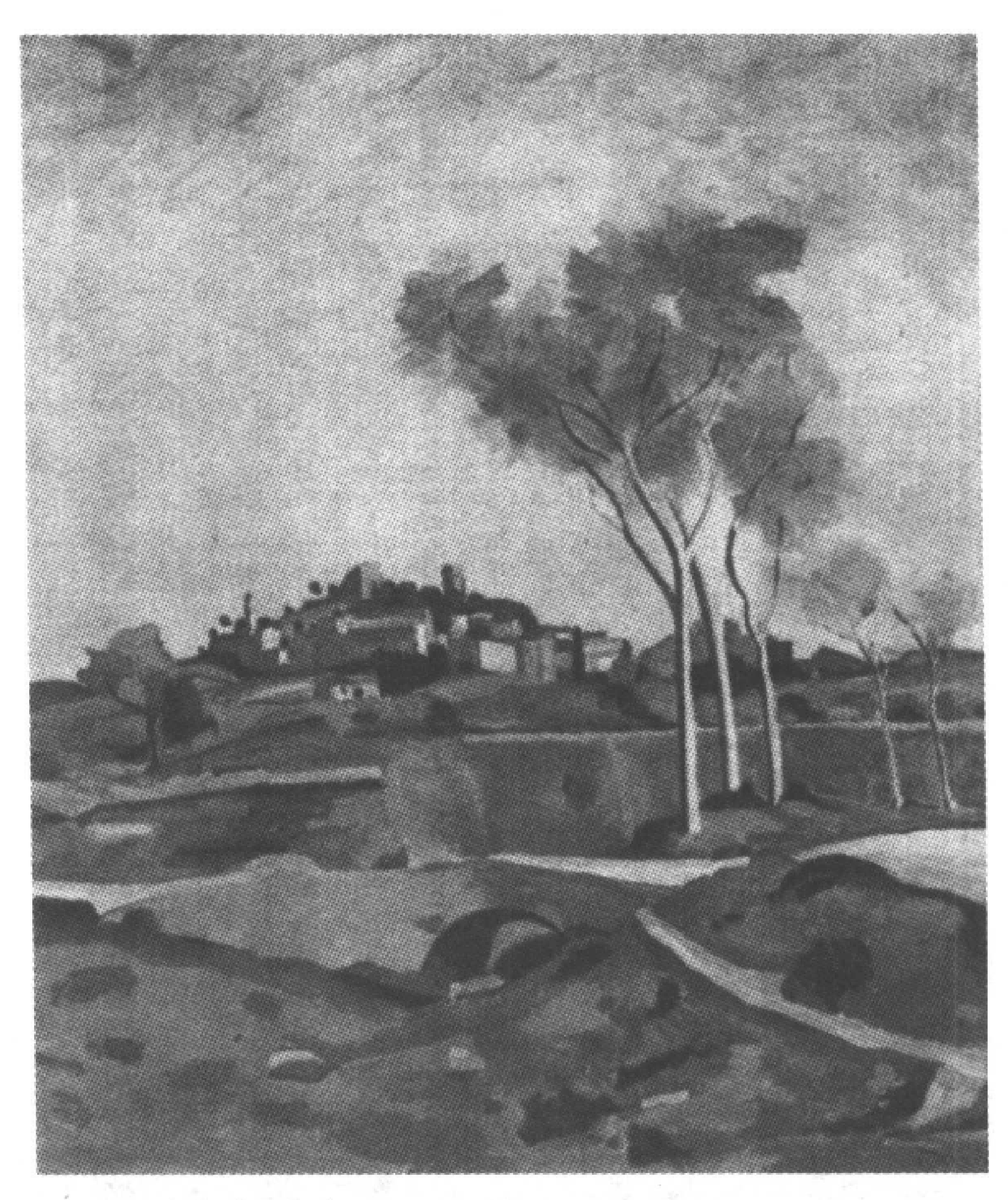
66. 克劳德·莫奈(1840—1926)：
《雪中干草堆》，纽约，大都会艺术博物馆



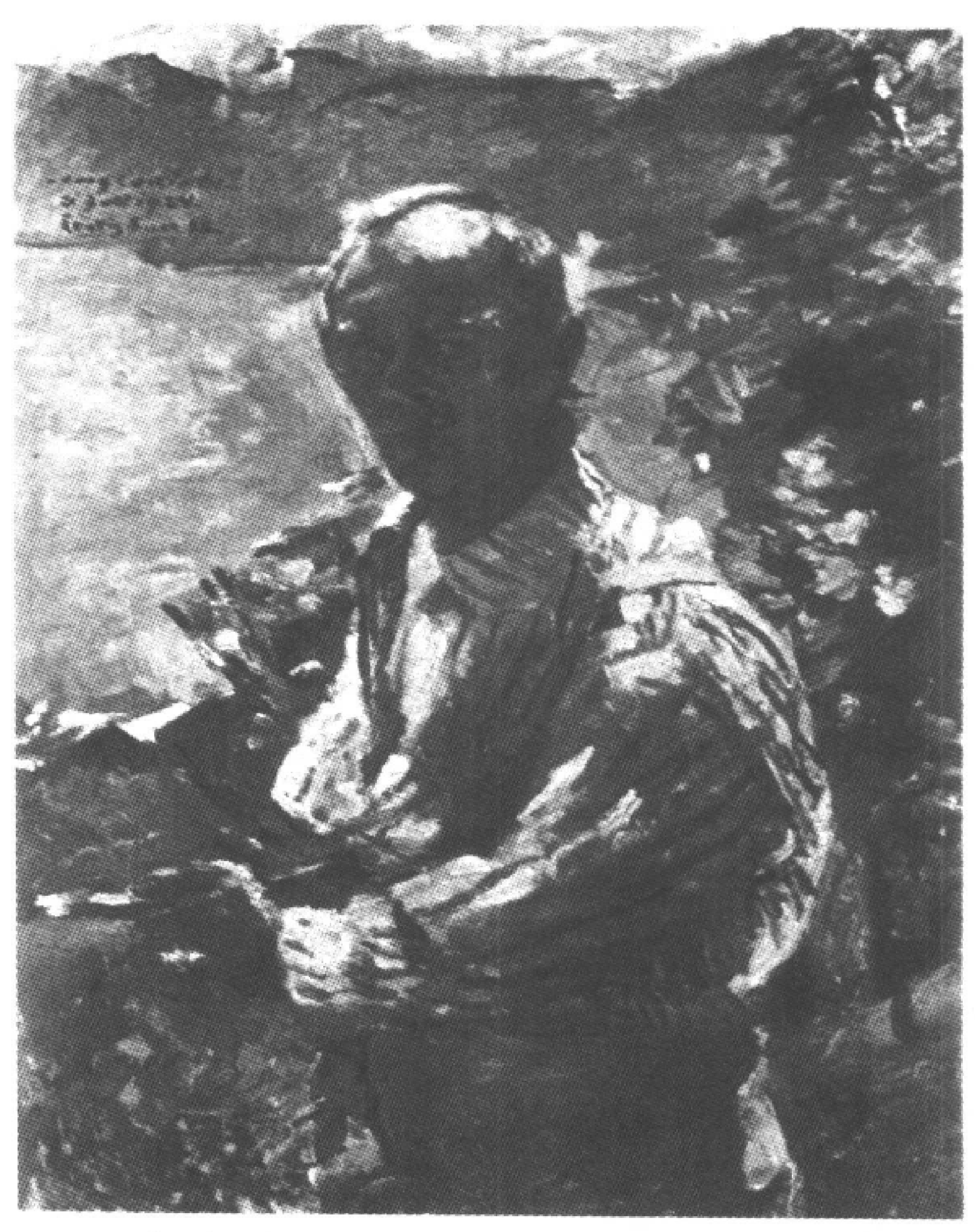
67. 奥古斯蒂·雷诺(1841—1919)：
《夏班提埃夫人和她的孩子们》，纽约，大都会艺术博物馆



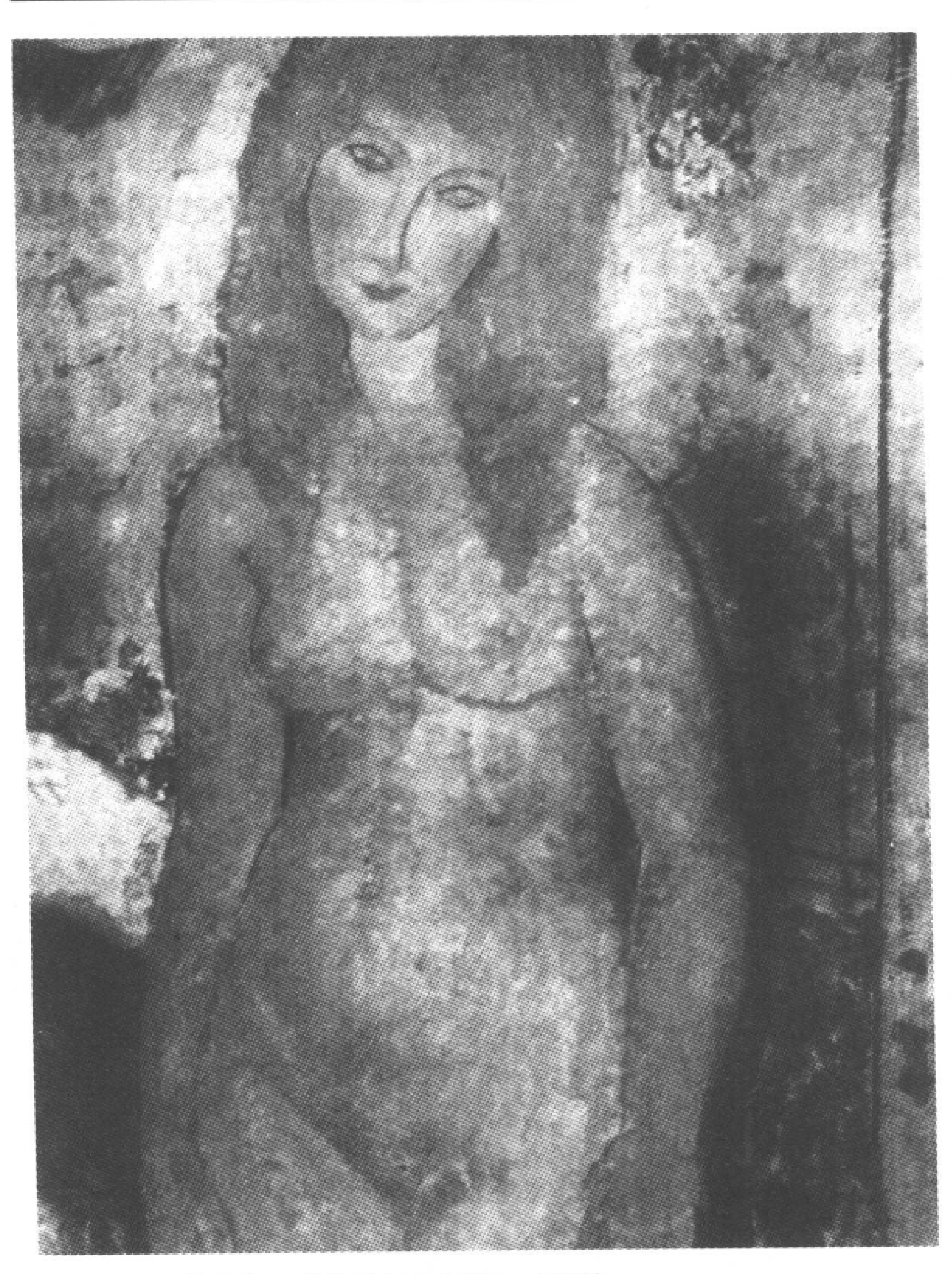
68. 乔治·修拉(1859—1891)：
《大杰特岛》，芝加哥艺术学院



69. 安德烈·德兰(1880—　　):
《正午的风景》，纽约，现代艺术博物馆



70. 洛维斯・柯林特(1858—1925)：
《自画像》，波兹南博物馆

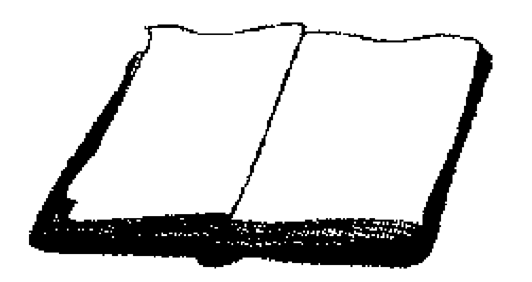


71. 阿马德奥·莫迪里阿尼(1884—1920):
《裸女》，纽约，切斯特·戴尔收藏

欧洲印刷史话

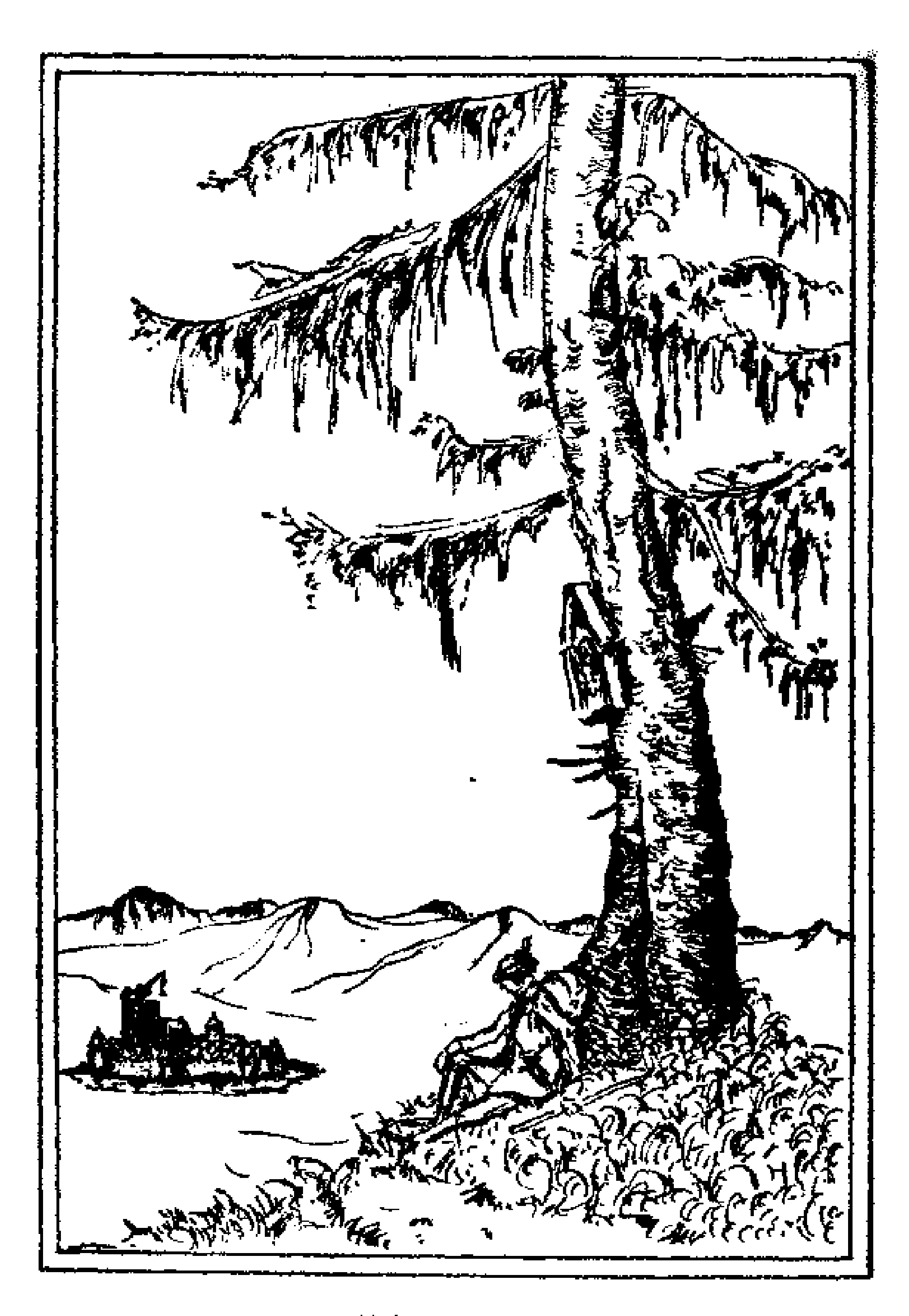
[美] 房　龙　著

李丽娜　译



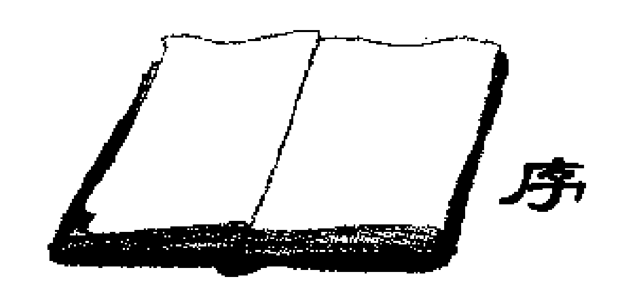
如果没有谦卑的哈勒姆多那教派，恐怕就会永远也看不到精美的36行《圣经》；同样，如果没有谷登堡在1440年到1450年间坚持不懈的努力和卓有成效的成果，人类或许无缘享有印刷术。正是他那具有创造性的天赋，使印刷术这一由科斯特最先进行的尝试，达到了日臻完美的境界。一言以蔽之：有了科斯特，才有谷登堡；有了谷登堡，才有印刷术。

——布雷兹



被雇用的印刷工





序

究竟是谁发明了活字印刷[①]?谷登堡还是科斯特?或是中国人中的某位祖先?这不仅是具有历史意义的问题，也是具有学术价值的问题。

事实上，在我们国家1.3亿人口中，只有2%的人在读书，对此我们必须十分关注。我们这些拥有好书的人，应该感激那些将书籍的印刷技术完善到现在这种精良程度的慷慨创造者，同时也要虔诚地祈祷上帝赐给我们能力、耐心和毅力，以此来引导全人类对文学的渴望。（上帝保佑！愿他赐给作者以能力，使其作品引发人们对文学的渴望！）

通过读书，人们可以通晓历史，预知未来。只要潜心读书，我们就会更好地理解人类不断增长的“国际合作”的现实。我国的一些公民很可能意识到，为了进行商业合作，人

① 本书中特指金属活字印刷术。

类应当消除各种不公平现象。

在致力于出版书籍的团体中，我们的图书出版商协会以严肃的态度努力达成各种合作。我们最惬意的事情便是每年策划出版读物，使其可以在年度的图书博览会上发售，让书籍成为广大读者的挚爱并成为珍藏的纪念品。

在这项工作中，最关键的是选择主题。主题必须既能使所有参加博览会的人都发生浓厚的兴趣，又能明晰地表现出独特的价值取向。

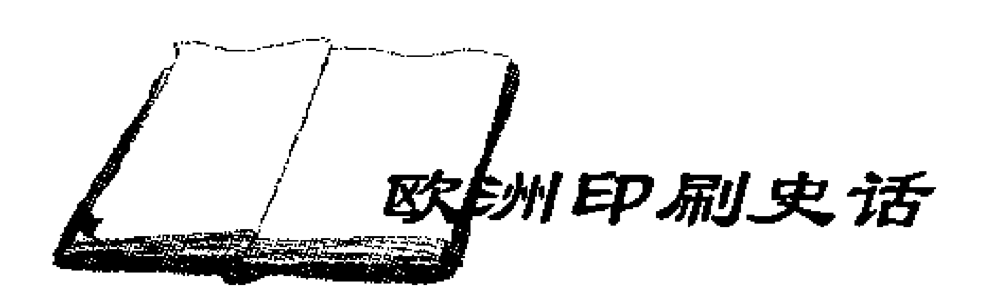
其次，必须找到一位作者，他可以在极为有限的篇幅中阐述自己的思想。恐怕没有谁比亨德里克·威廉·房龙更加出色了。他的作品赢得了良好的声誉，因为他能够吸引广大既有读书愿望又缺乏深厚理论功底的读者。

最后一个重要的问题，就是让作者和主题内容具有与之卓越水平相匹配的样式。通过审视版面设计领域，我们自然选择了美国最具创意的图书印刷商——弗雷德里克·W. 高迪。

可以说，每位参与者都毫不犹豫地接受了所委派的任务，这是在“纽约时报全国图书博览会”中赢得声誉的重要保证。房龙博士热心地参加了有关本书尺寸、版式和颜色模式的技术讨论。同样，高迪博士也认真审查了本书的外在形式是否可以真实地体现其内容。

我们深信，通过各方人士的通力合作，本书将与去年图书博览会上发行的克里斯托弗·莫利斯的著作相媲美。

我们确信，人们一定会非常珍惜获得这本伟大的可爱的著作。感谢您的合作，让我们共同把它推向全世界!



欧洲印刷史话

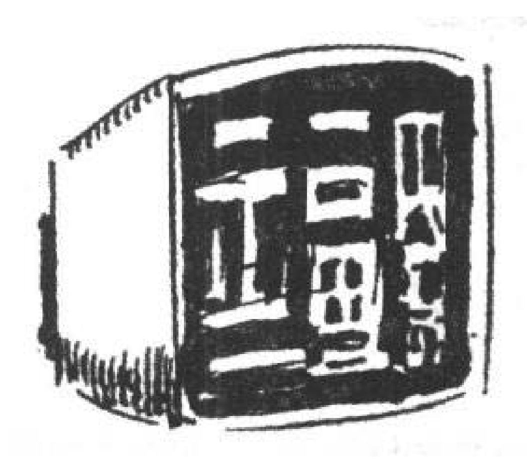
有一位充满奇思异想的老人，他的能力是大家公认的，他很可能是一位卓越超凡的工匠，富于想像力，具有洞察一切的远见卓识。但是，他周围的人却总把他当作一个诉讼人。对他来说，合同就意味着诉讼、合作或者法庭审理案件。

他死于469年以前，不过我们却无从知晓确切的日期。目前尚未发现任何一本记载他的书，也没有保存他的画像让后人存念。他的坟墓已经荒芜，然而，他的发明却流传至今，使我们几乎每时每刻都在享受着他所创造的果实。我们生活在一个使用纸张并在纸上印刷文字的时代，因此，那位给我们带来现代活字印刷术的人——乔安·朱姆·吉斯弗雷斯应当成为这个时代的象征。他是一位充满幻想的德国老人，他不愿意被人们称为乔安·吉斯弗雷斯，所以，他以母亲家乡的名字来称呼自己，即乔安·谷登堡。

如果您问谁是谷登堡，大多数人都会告诉你："当然知道：谷

登堡不就是那个发明印刷术的德国人吗?”

那么，他真的是印刷术的发明者吗?既是又不是。当然，他确实有所发明，没有他的发明，恐怕永远也无法印刷大量的书籍。但是，如果说他发明了印刷术，似乎就不太确切了。对于印刷术这个词，最早的意思是：“把某种记号、数字或插图印在另一个物体上。”这种技术同中国绵延不绝的山峰一样古老而久远。



一枚中国印章

没有人能说清楚印刷术出现的最早年代，但是，人们至少发现，在公元前868年就曾经出现过木制印章，而活字印刷似乎在11世纪的中国就已经使用了。

因此，在几百年前，当我们的祖先连做梦也无法想到印刷的可能性，依旧使用笨拙的鹅毛笔和漏水的牛角墨水瓶辛苦地抄写书本的时候，中国人早已发明了印刷术。

不过中国的印刷术是以后才知道的事情。可以说，谷登堡时代的欧洲人，对中国在这一方面的贡献一无所知，他们只是隐隐约约地听说过有印刷术。马可·波罗在意大利热那亚监狱坐牢时的狱友，也就是《马可·波罗游记》的执笔人，曾经对古代中国的风土人情进行过细致入微的描述，但是，却从未提到过印刷术。因此，当欧洲人需要复制书籍和文件时，他们不

得不自己去发明活字印刷。

当然，在这些事情上过于独断似乎是不妥当的，放弃教条般的说教更为保险。就像田地里的种子一样，思想在其神秘的航行过程中，总会有一些奇特的历程。早在罗马帝国建立前的上千年，中国人就已经熟知印章和印模（与我们的单词"dice"有同样的词根，印章上刻有字型）。早在4000多年以前，在幼发拉底河和底格里斯河流域同样也发现了类似的印章。巴比伦人使用印章和印模将其法律"印刷"在黏土块上，把它们交给边远省份的官员，以作为法令和指导。

人们早就得知，一些中国民间工程师曾经想方设法来到美索不达米亚，帮助巴比伦人解决灌溉问题，这些具有长期效益的计划能够为早期文明中心的饥民提供更多的谷物。对于使用印章，"把雕刻好的图形印制在其他物体上"，这些中国工程师同样起到了从东方到西方的传播作用。

就像中世纪初威尼斯和热那亚的船长们"逐渐"习惯在奇特的中国"磁石"的帮助下航海一样，很有可能希腊人和罗马人从他们在小亚细亚沿岸的殖民地那里获得了使用印章的技能。我之所以强调"逐渐"一词，是因为我们对第一枚指南针究竟是何时传入欧洲的一无所知。曾有一度，在地中海上航行的人似乎从未听说过指南针，更别提使用了！然而，几年以后，每个航海者都拥有了指南针，而且像现在每辆汽车里面都装有里程表一样，当时，人们把航海者拥有指南针也看做是理所当然的事情。

为什么会这样呢？"需求原则"是一切发明创造最深厚的基础。多少世纪以来，人类一直需要某些特殊的工具。人们也许并不清楚这些工具是什么，但却在冥冥之中感受到这种需求。因此，成千上万个具有模糊想法的人不断地探索，年复一年，在枯燥乏味的工作中，他们坚信问题终究会在某一天得到

解决，一切都会真相大白。倘若人们不关注自身的需要，恐怕整个人类进步的历程就会终止。

总会有某个人从古老的阁楼中走下来，或是从潮湿的地下室爬出来，当众宣布："亲爱的同胞们，请过来看一看这件东西吧！我想它对我们是非常有用的。"接着就会出现一阵喧闹。如果某种东西真的取得了预期的效果，人们就会争先恐后地争夺，因为历史的车轮总是向前行驶。

当然，在历史列车匆忙启动的过程中，尽管那些最先想出好主意的聪明人曾给人类带来过巨大的利益，却往往会被人们遗忘。他们或者被压在车轮之下，或者悲惨地死在路边。自然界似乎只对人类而不是对单个人感兴趣，我们对此种情况也无能为力。人们所能做的是在若干世纪以后，为这个可怜的人竖起一块新的墓碑，让学校的孩子唱上一首特意为这个场合而创作的赞歌，并把他的名字用金色的大字镌刻在墓碑之上。

在有关印刷术的话题中，这个人碰巧就是"乔安·谷登堡"。正如今天人类文明极需要反对战争的力量一样，谷登堡在世界最需要活字印刷的时候，把这一思想带给人们。尽管人类在没有活字印刷术以前，社会也在缓慢地向前发展，但恰恰就在 15 世纪初，人类迫切需要印刷术，这是一种可以将各种知识以每个人所能接受的价格传递到其手中的最便捷方法。这一切又是如何发生的呢?请同我一起进行一次短暂的历史回顾吧！您一定会顿开茅塞的。

* * *

我认为，人类与动物的相似之处远远多于不同之处。但是，二者之间最重要的区别之一是：为了后代人的利益，人类

懂得将以前积累的知识保留下来，但是动物王国的那些朋友们却做不到。

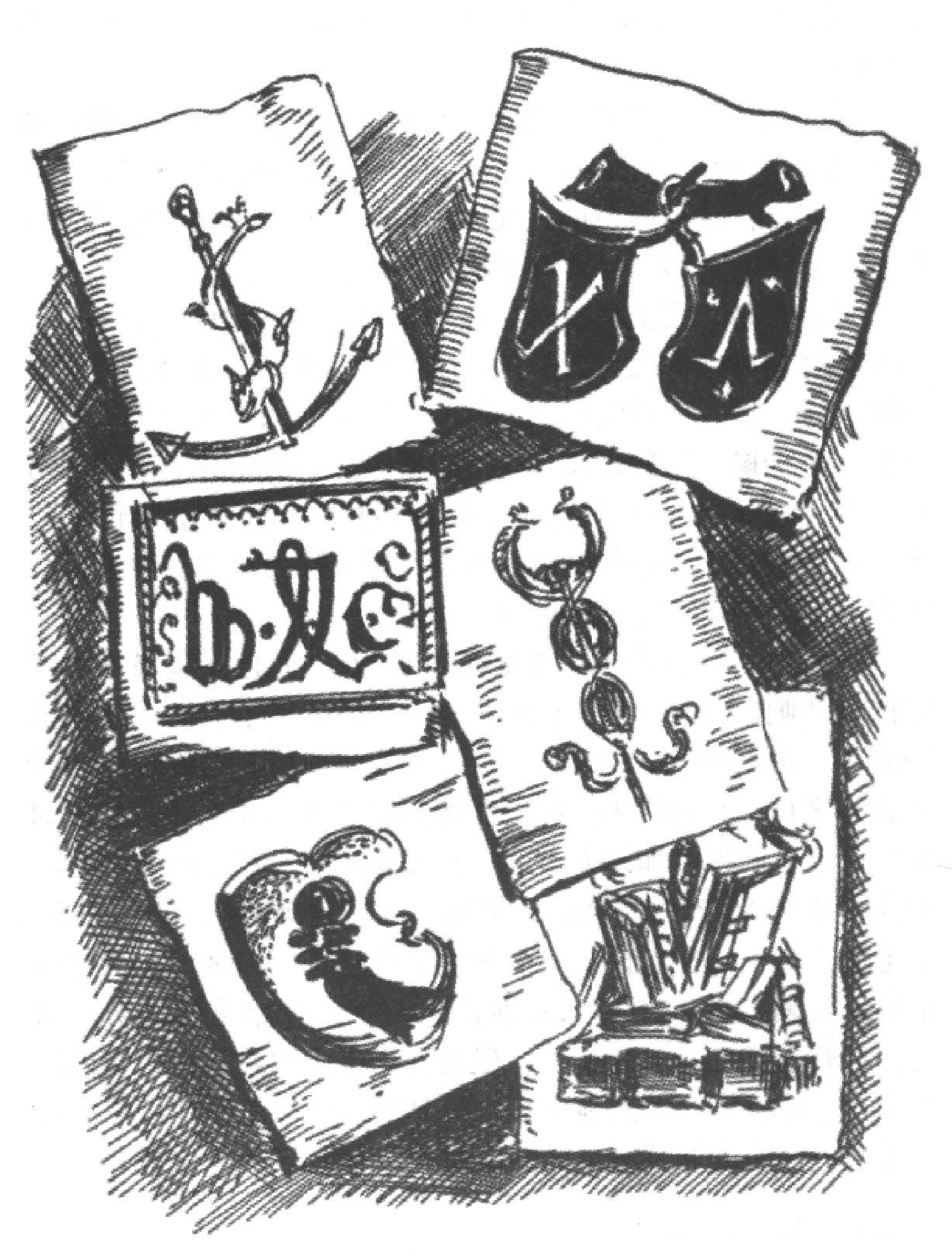
本书并不是一篇哲学论文。与那些居住在北海沿岸黑暗阴沉土地上的人们一样，我也常常在不经意之间沉醉于空泛的理论。不过，因为有大量的人光顾书市，而且都想发现好书，所以我还是小心为妙，尽可能地简洁明了。

通过声音，人类可以将思想和观察到的事物传达给同伴，我们把这些声音称之为人类的“语言”。然而，动物也可以做到这一点。通过声音它们也能够相互交流。只要人们对小狗、小猫、小老鼠、幼狮以及臭鼬进行研究，就会十分熟悉这种情形。然而，人类为了自身和子孙的利益，迈出了决定性的一步。他们发明了一种将所说的话语保留下来的方法，就像学会保存鸭梨、番茄、豆子和熏肉一样。

或许您还记得几年前埃尔斯沃斯[①]及其同伴在南极身陷困境的事情吧！不过，他们十分幸运，找到了早于他们抵达前由理查德·伯德[②]建造的小屋。他们依靠理查德·伯德留下的罐装食品度日，直到后来一艘救援船到达那里，并把他们带回到文明世界。同样，如果人类的一支探险队在月球上陷入困境，可能需要等 50 年后才会返回地球。而在这个时候，居住在地球上的人类，已在无休止的战争中完全绝迹。那么，从月球归来的幸存者们绝对不必从史前祖先的年代开始重建一切。因为，尽管人类已经不存在了，但是各个年代积累下来的知识仍然存在，并且秩序井然地保存在书籍里，就像海军少将伯德荒废在南极住所的储藏室里的罐装烘豆一样，等待着未来有一天

① 埃尔斯沃斯(1880—1951)：美国探险家、工程师和科学家。曾领导首次飞越北极(1926)和南极(1955)的飞行。

② 伯德(1888—1957)：美国海军少将，20 世纪航空先驱者和极地探险家。



曾有一度，这些印刷出来的图片与30年前新型轿车所引起的轰动程度差不多

派上用场。

探寻将人类的口头语言保存下来的有效方法的过程，在人类历史上是非常有趣的。有些考古学家声称，即使是在人类尚未从动物分化出来的蒙昧时代，人们就试图将口头语言以某种书面的方式记录下来。不过我们对于那段远古时代的事情了解得不多，所以还不能肯定那些在法国南部发现的、带有神秘记号的小圆石是不是确实代表着保存语言的某种尝试，或者它们仅仅是一些装饰品而已。然而，有一点非常重要，那就是在地球上几乎每一个角落，无论是在非洲最边远的地区，还是在南太平洋最偏僻的小岛，人们都发现了确凿的证据，证明在人类达到半文明状态之前的某一时期，就开始试图寻找一些方法，“储存”以前的和现有的知识，使其后代从中受益。

或许您对早期的各种尝试非常熟悉。您可能见过埃及人的手绘图画，也就是所谓的象形文字；您肯定听说过巴比伦人的楔形文字，即一种楔形的字体；或许您对中国古代和现代的会意文字早有耳闻；您也许见过挪威纪念碑上的北欧古文字；您也可能记得地中海东部以经商为生的民族，特别是腓尼基人，他们需要一种对大量商品交易进行记账的简便的方法，因而，创造了具有非凡想像力的一套 20 多本的书和花体字，这些东西经过希腊人和罗马人的完善以后，为欧洲人提供了一种将口头语言用书面形式表达出来的完美方法。这一切，使人类可以把自己的思想保存下来。

* * *

现在，让我们回到 15 世纪初，也就是谷登堡刚刚出生的时代。

人类采用书写的方式记载历史已经有4000多年了。不过，将事情用手写的方式记录下来的确是一件非常缓慢而乏味的工作。即便在今天，一个特别勤奋工作的人，一天也只能抄写30页左右。我自己的记录是一天可以写出35页，但是我不能将这一速度保持数个星期。而且我写的字极难辨认，只有我那位经过多年“痛苦”磨炼的妻子才能知道它们的确切含义。

那时候写书几乎没有什么用处。因为书写好以后，或许根本没有人能看懂。一个一流的抄写工可能要花大约一周的时间才能完成整洁的抄写全书的工作。可能还要再花上好多天的时间来绘图。

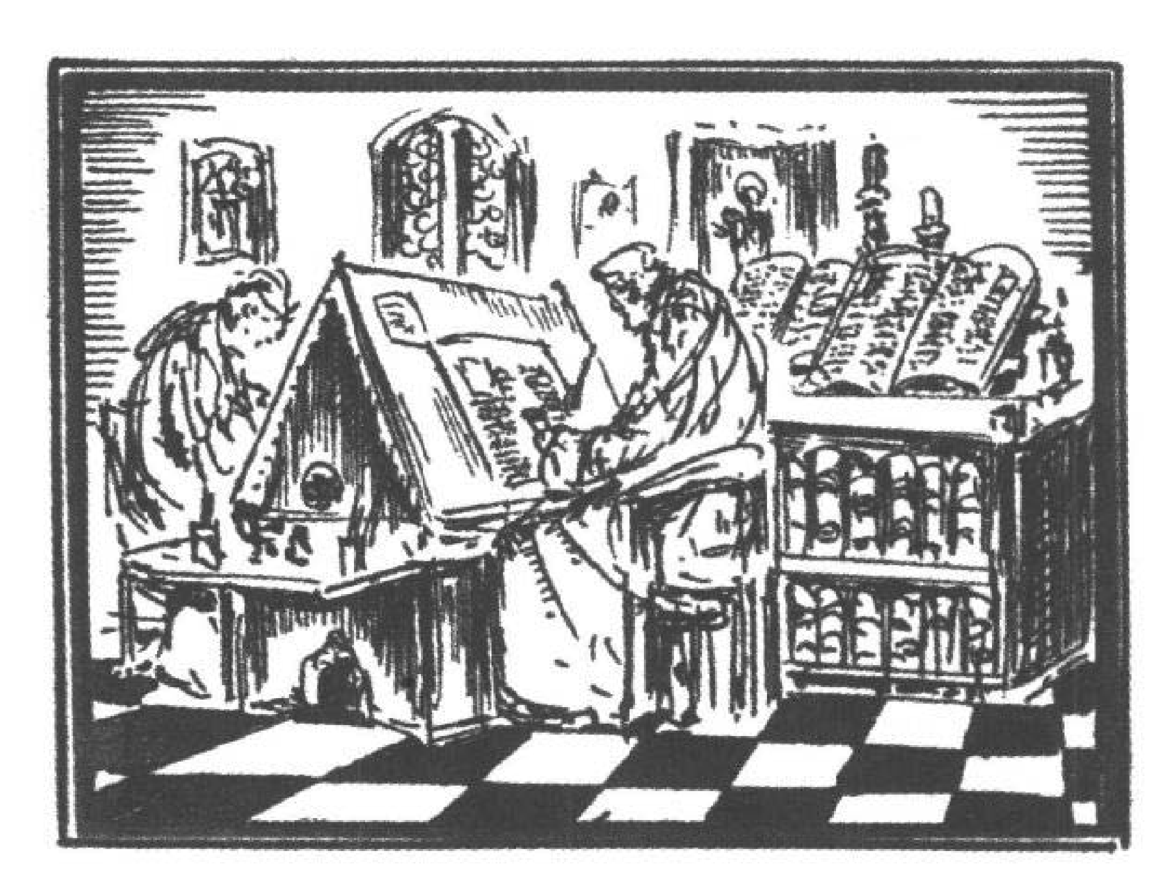
当然，如果科学和文学还是一种奢侈品，如果阅读和书写的能力只是极少数神父的专利，那么花上较长时间来制作一本手抄书也就算不了什么。成千上万个耐心的抄写工（他们并不是神父）靠抄写少数几本书，生活得也相当不错。这些手抄本的书会摆放在科学家和富人的书斋里。一些有钱人对于当时被称之为“生命中高层次的东西”很感兴趣。但是，在罗马帝国衰亡以后，也就是所谓的“黑暗时代”，也许这段时期并不像文艺复兴时期的那些伟人们渲染得那么黑暗。但是，这的确是一个重新组合的时代。在这个时代中，许多新兴的、年轻的、精力充沛的民族为了财富而争斗不休。在这场为争夺领土而进行的不负责任的争斗中，一切均处于不断变化之中。此外，国家被一些野心家们所统治（绝大多数中世纪著名英雄实际上比我们现在的匪徒好不了多少），所以文学和科学的发展空间非常狭小。

同样，商业和贸易也损失惨重。因为“国际警察”（古罗马军团）刚从驻地撤退，强盗们就控制了道路。桥梁本来是罗马人对人类文明作出的最伟大的贡献之一，但是却被轻而易举地毁坏。港口被填满沙子，灯塔无法再度使用，海盗猖獗，使

得海洋中几乎每个角落都没有安全可言。而剩下的那点古代文明，只好逃避到几个强大君主的法庭上或是在一些修道院中找到避难所。在这种情况下，书籍常常是最先遭殃的。

尽管毁坏书籍的情形普遍存在，然而鹅毛笔却足以满足人们对文学的需求。这个世界并非是一个很好的栖身之处，成千上万的人，尤其是知识分子，更乐于从充满痛苦和暴力的世界中隐退，在某个遥远幽静的修道院里寻求某种安全。那些不喜欢农业劳动的人则致力于抄写书籍的工作。尽管这些人的数量很少，他们也十分容易满足当时人们对《圣经》以及其他少量书籍抄写的微弱需求。

可以说,那时在人们的头脑中,还没有用刻好的木块大规模地复制书籍的想法,因为即便复制出大量的书籍,也无人问津。



抄写作坊

不过，人们在很长的时间里就知道这种复制书本的方法。为了将图案印制在不同的材料上，例如丝绸和棉布上，可以使用将图案雕刻在木块上的方法。早在9世纪下半叶，人们就通过雕刻木块来复制圣像、扑克牌以及一些名言警句等等，以便识字的人可以告诉别人耶稣的话语和行为。

当时的人们并没有想到用木块印制完整的书籍。尽管在16世纪初的亨利八世的法庭上，曾有人详细介绍过印刷术，但是，因为大家对印刷术没有广泛的需求，所以对这种既便宜又省力的方法没有表现出特别的兴趣。当时的平民百姓觉得没有必要把图像印出来，就像我们现在考虑乘一架私人飞机去看足球比赛是否值得一样。如果汽车可以顺利地把人带到球场，为什么还要既费力又费钱地去买一架飞机呢?如果真的腰缠万贯，就可以雇人专门为他画像。当时有钱人毕竟太少，而一流的艺术家却很多，足以满足当时的各种需求。

对于书籍的需求同样如此。能读会写的人很少，“勇敢的骑士们”则压根儿瞧不起有写作能力的人，他们极度蔑视有知识的神职人员。因此，那个时候根本不存在现代意义上的文学，古代英雄的故事也只是听说过，没有人真正读到过。

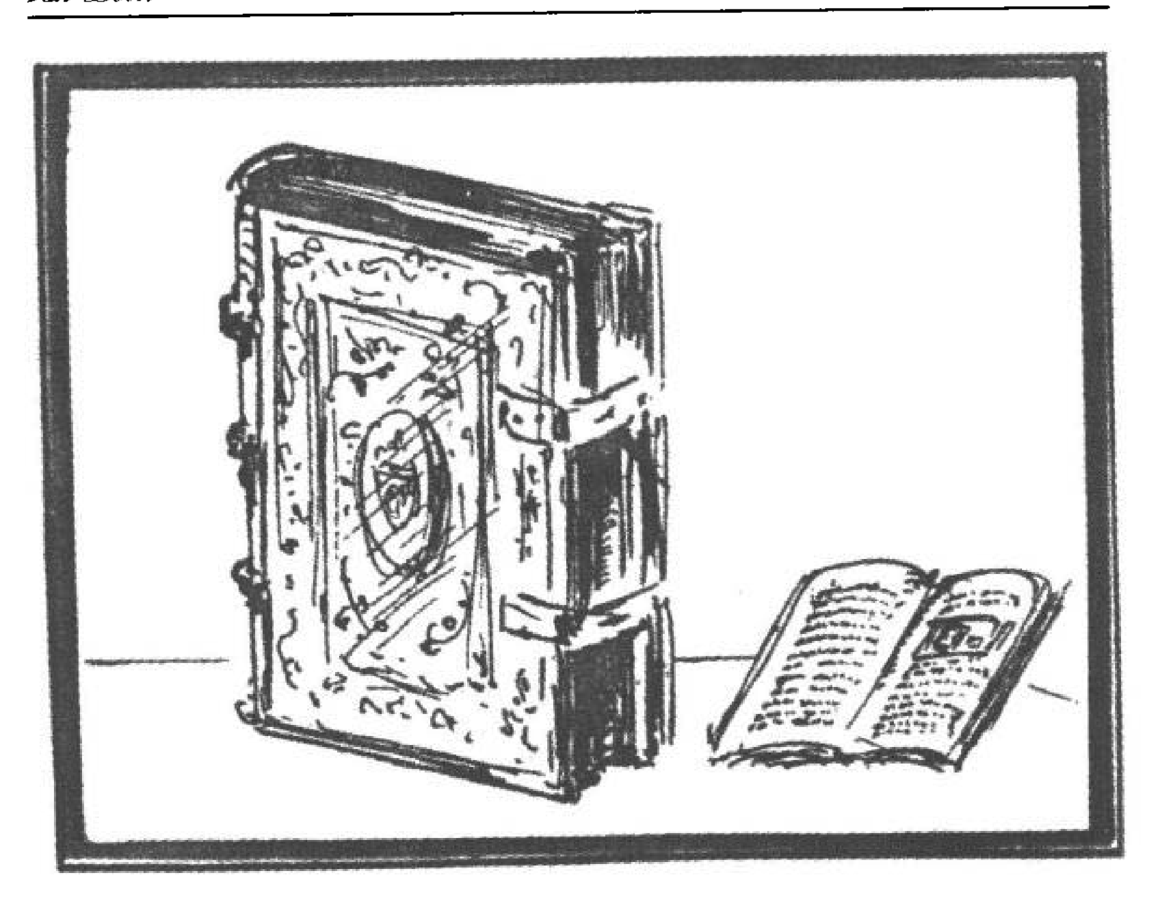
自从罗马帝国衰落以后，科学受到极度的蔑视。因为科学与《圣经》之间有极大的分歧，而《圣经》却被认为是用来拯救人类邪恶灵魂的。在亚里士多德的著作中，记录着不少古希腊人积累的智慧，这对于一般的需要来说已经足够了。书籍保持着老样子，把羊皮纸装订在一起，上面的文字是耐心的抄写工蘸着墨水写出来的。由于当时没有玻璃、他们只能用牛角作为墨水瓶，在抄写时，必须用左手牢牢抓住它。

*　*　*

这一切的一切在13世纪被彻底地改变过来，因为中世纪即将寿终正寝，欧洲开始从野蛮人的劫掠中恢复过来。现在人们安居乐业，在银行中有存款，各地的道路修整一新，海盗和路匪被处以绞刑，一切都以令人满意的速度进行着。随着商业和贸易的复苏，一个新生阶级正在崛起，他们既不是贵族也不是农民，而是“中产阶级”的成员，在社会中发挥着重要的作用，他们的财富和政治权力也在迅速增长。

这些所谓中产阶级的成员们意识到，其命运仍旧掌握在那些呆在防备森严的城堡里的封建贵族手中。为了摆脱这种命运，他们开始加强横向合作，从而促进整个欧洲大陆城市的进一步发展。在物质生活发生变化的同时，人们对知识的态度也发生了重大变化。他们充分认识到，为了保持自身的地位，必须运用“知识”这一有力的武器进行战斗。野蛮的暴力工具尽管都掌握在封建首领手中，但城市居民却有智力优势。社会上出现了对知识的大量渴求，自从柏拉图时代以后就绝迹的学校和教师又重新出现。

大学发挥着双重的作用。最初主要教授神学，后来逐步增添了一些非宗教的学科，例如法学和医学。当时的教学方法十分落后，只有少量的书籍。各种思想都是通过口头语言进行交流的。此时，“知识分子”第一次而且是非常强烈地感受到，用一种成本更低的新方法复制书籍的必要性。在当时，为什么书籍那么昂贵?首先，羊皮纸价格昂贵；其次，复制书籍的成本很高。坐在小屋子里以抄写圣典为生的修士们，并没有通过拓展抄写范围来改善生活的奢望，而那些世俗抄写员则已经发展成为职业的“抄写工”，他们一再要求对这种既艰辛又费眼



16世纪以后，书籍不再是神秘邪恶的东西，一跃而为每个人的亲密伙伴

力的劳动支付更高的报酬。

为了使书籍更为便宜，必须解决两个问题：一个是纯粹的经济问题，当时缺少一种可以在上面写字的便宜材料；另一个是寻找一种廉价的机械替代物，来代替职业抄写员们缓慢的手工劳动。首先需要解决的是“书写材料”问题。

* * *

所谓“羊皮纸”是以小亚细亚著名城市帕加马（古希腊城市，现为土耳其伊兹密尔省贝尔加马镇）来命名的。据说早在公元前2世纪，那里就发明了由各种动物的皮制成的羊皮纸，比如山

羊、牛或绵羊，不过绝大多数的纸是用绵羊皮制成的。还有一种更高级的纸（一种三 A 级羊皮纸）是用牛皮制成的，被称为“上等犊皮纸”，这个词与我们今天所说的“小牛肉”同源。

羊皮纸的制作过程缓慢而昂贵，直到今天人们也无法加速这一过程。书籍之所以在漫长的时间里一直是“奢侈品”，主要原因就在于此。由于羊皮纸十分昂贵，所以一般人很难支付。

为了使书籍成为“批量生产的产品”，必须首先找到一种与羊皮纸功能相同但却便宜得多的材料。在亚洲，人们很早以前就发明了纸张，但是却没有迅速传入欧洲大陆。人们发现，直到 12 世纪后半叶，在彼得所著的《克吕尼修道院长》一书中，才首次提到了它。由于强烈的偏见，在很长一段时间里，纸张都没有什么新的发展。因为这种材料极其便宜，所以掌权者根本瞧不起它。他们对于这种材料的态度，与奥地利前皇帝弗兰西斯·约瑟夫对待印刷品的态度一样，约瑟夫皇帝只阅读手写的报告，对他而言，印刷的文件代表着民主政府的形式，而他是不赞同民主政治的。约瑟夫皇帝的前任，即 13 世纪中期神圣罗马帝国的皇帝，也持有同样的观点。他禁止在其领土内用普通纸张书写各类官方文件，它们只能书写在牛皮纸上。因此，直到 50 年以后，才在奥地利和德国南部建造起第一家造纸厂。值得注意的是，美因兹市（前德意志联邦共和国西部城市）后来成为该地区造纸工业的中心，而谷登堡正是出生在美因兹。事情往往有某种联系，不论从本质上还是从商业角度来看，似乎没有什么事情是偶然发生的。

* * *

接下来的问题是：这种纸究竟是从何而来的呢？它有一段



造纸厂

奇特的历史。8 世纪的时候，阿拉伯人就征服了撒马尔罕[①]。在俘虏中有一些中国的造纸工人，他们把造纸的奇特工艺传授给了新的主人。而这种工艺在他们自己的国家早已使用了 10 多个世纪。途经西西里岛和西班牙（这两个地方曾经是阿拉伯的殖民地），纸最后传到意大利南部和法国南部，从那里又慢慢地向北方流传。事实上，替代羊皮纸的进程是非常缓慢的，以至于直到 1589 年，贝丝女王还下令给其私人珠宝匠约翰·斯皮尔曼爵士一项特别的恩宠，允许他建立一个造纸厂，授予

① 撒马尔罕：中亚最古老的城市之一。公元 329 年被亚历山大大帝攻占。6-8 世纪先后被土耳其人、阿拉伯人、蒙古人和伊朗人占领。1868 年并入俄罗斯帝国。1924—1930 年为乌兹别克加盟共和国的首府。1938 年成为撒马尔罕州的中心。

他享有 10 年“用破布、旧渔网以及破羊皮碎片制造各种纸张”的特权。在发现美洲大陆一个世纪之后还出现这类事情，真是让人莫名其妙。

为了引起美国人的兴趣，我顺便要提到北美殖民地的情况。1690 年，首家造纸厂在宾夕法尼亚的德国聚居区建成。该工厂为著名的费城出版商威廉·布雷德福特造纸。在与费城的权贵们吵翻之后，布雷德福特将工厂迁到了纽约，在那里印制了美国第一部《祈祷书》、美国第一部剧本以及另外 400 项“美国第一”。从 1725 年到 1744 年间他一直经营着纽约的第一家报纸，最后由于亏损而被迫放弃。

* * *

世间万物都不是孤立存在的，而是互为因果，直接或间接地依赖各种其他的事物。印刷机的发明也不例外。首先，经济的复苏促使了新的阶级出现，他们急切地渴望分享世界知识中属于自己的那一部分。这一新兴的中产阶级为了自身财富的不断增长，不仅需要依靠口头语言，更要依赖书籍、合同、分类账单、收据和商业信函等等。这些东西与封建社会中那些显示等级的官方文件截然不同。因此，他们迫切需要一种有别于羊皮纸或牛皮纸的廉价材料。正是这个阶级把纸张带到了欧洲，并且建立了首家造纸厂，而且时至今日仍然使用这些产品。

在寻找廉价方便的书写材料的问题得到解决以后，接下来肯定是采取进一步的行动找到一种方法，使得书籍和商业空白票据的数量可以大幅度地增加，而不必再借助于职业抄写者的手工劳动。



一块中世纪的木刻

* * *

此时，如果按照古典戏剧的风格，我应该用漂亮的黑色手杖在舞台的地板上敲 3 下，然后幕布就会徐徐拉开。在一束束美丽的鲜花和跳舞的小姑娘中间，您会看到表情严肃的乔安·谷登堡，他准备发表一篇题为《我是如何发明活字印刷术》的讲演。

由于我是一位历史学家而不是一个德国爱国主义者，所以，我必须保证所写的一切具有真实性。我这样说，并不是想剥夺老弗雷尔·朱姆·吉斯弗雷斯儿子的任何荣耀，而是基于历史学家的诚实。我对乔安是否有资格成为印刷术的真正发明者划个问号。正如我在这本小册子开头所说过的，我们对于与这件事情相联系的真实情况还有一些不清楚的地方。人们知道，在 15 世纪上半叶，还没有人想到印刷书本的可能性，虽然人们已经用雕刻的木块来复制圣人的画像和扑克牌，但是却没有人试着将这一方法应用于正规的书籍。我们也知道，在同

一世纪的下半叶，成千上万本书被印刷出来。仅在威尼斯一个城市，就有200多万册书被印刷出来。然而，这一切究竟是谁的功劳呢?或许您的猜测和我想要说的一样。

人们也许知道，飞行器是在几年前突然问世的，谁是飞行器的真正发明者呢?兰利[①]、莱特兄弟[②]还是桑托斯·杜蒙特[③]?是谁为我们发明了收音机呢?马可尼[④]、赫兹[⑤]或是某位与他们同时代的默默无闻的美国人?谁最先使用麻醉剂呢?似乎在两个世纪以前，人们还在激烈争论是否应该使用麻醉剂。

因此，在这里如果我说劳伦斯·詹森·科斯特[⑥]是活字印刷的发明者，请千万不要把我看成是狂热的爱国者。19世纪前半叶，人们曾经怀疑过他的真实存在。但是，他引起了公众的广泛注意，人们为他建立了雕像，还斗胆宣称他是乔安·谷登堡的老师。而乔安·谷登堡是在印刷厂工作的时候，窃取了科斯特的思想。下面就是这个传说的基本情况。

---

① 兰利(1834—1906)：美国天文学家、物理学家、航空的先驱者。1896年制造成功第一架不载人的重于空气的飞行机。

② 莱特兄弟：美国飞行发明家，航空先驱者。1903年成功地飞行了第一架可操纵的动力飞机，从而开辟了重于空气的飞行时代。

③ 桑托斯·杜蒙特(1873—1932)：巴西航空发展的先驱者，有动力装置的气球和重于空气的航空器的研制者和飞行家。在欧洲一度被称为航空之父，在巴西至今仍保持这一称号。

④ 马可尼(1874—1937)：意大利物理学家。他是实用无线电报系统的发明人。因为他对发展无线电报技术的贡献，1909年荣获诺贝尔物理学奖。去世时意大利政府为他举行了国葬。

⑤ 赫兹(1857—1894)：是德国物理学家，第一个播出并接收了无线电波。以其姓氏命名的“赫兹”(英文为Hz)为无线电频率单位，等于每秒一周。无线电频率通常以千赫(KHz)和兆赫(MHz)来计量。

⑥ 劳伦斯·詹森·科斯特(约1370—1440)：荷兰人，据说他是金属活字印刷术发明者谷登堡的竞争者。

一位荷兰历史学家，其拉丁文名字是哈蒂安那斯·朱尼斯（其真名是德·杰格）生于1511年，死于1575年。他曾经写过一部介绍300年前荷兰历史的枯燥乏味的历史书。要不是朱尼斯在这部编年史中对劳伦斯的情况带上一笔，恐怕这本书早就被人遗忘了。有位名叫劳伦斯的人，他有可能是一位教堂的司事，因为他被称作劳伦斯·詹森·科斯特，即荷兰语中“教堂司事”的意思。

学识渊博的历史学家朱尼斯这样描写道：据说劳伦斯·詹森·科斯特发明了活字印刷技术，并且在其家乡哈雷姆（荷兰诺德省的省会）使用这一技术。1449年在他去世以后，其助手乔安窃取了这一秘密，并逃到美因兹。在那里，乔安为了私利而使用这项新技术。至于这个神秘人物乔安究竟姓什么，作者声称自己不知道，而且也不关心，因为他希望这个忘恩负义的无赖受到良心的谴责和魔鬼的惩罚。

当然，所有这一切都十分不确定，对我们来说，这些是起不到什么作用的。因为朱尼斯是在科斯特去世一个多世纪以后才写这些东西的，而且在100年间，谣言很可能被假定为无稽之谈。尽管直到现在，也没有人发现科斯特的任何作品（请记住，书籍总有着奇特的经历，很可能有许多书籍我们尚未发现），然而人们却在一些可以追溯到15世纪上半叶的旧荷兰书中，发现有些纸上的字确实是通过活字印刷上去的。因此，这些印刷的资料很可能比谷登堡的活字印刷要早得多。现在，只要人们知道纸张上的成就应该归功于谁，我们的研究就会有所突破。但是我们对这个人或者这些人实在是一无所知。同样，一百年前的荷兰人也不知道。不过，作为爱国主义者，他们确实希望做一些事情来减少谷登堡所获得的不断增长的荣耀。为此，他们在1856年竖立起科斯特的雕像，而且完全武断地将科斯特的“发明”年代确定在1446年左右。您可以亲

自到哈雷姆城的商业中心去看看这尊雕像，那里被认为是科斯特居住并且工作过的地方。

除此之外，荷兰人还对这座古城档案中的资料进行了极为认真的检查。但是，到目前为止，他们所能找到的惟一叫做科斯特的人就是劳伦斯·詹森·科斯特，一个受人尊敬的酒商和旅店老板。资料中对印刷工厂只字未提。现在的问题是，难道荷兰城市里贪婪的市长和议员们竟然忽略了对这一能够赚钱的印刷厂征税的机会吗?合理的答案是："绝对不会!"

因此，除了哈雷姆是荷兰最先开始使用印刷术的城市，以及爱国主义情绪使得人们从十分简单的前提下得出奇怪的结论这些事实之外，这个美丽的故事几乎再没有什么价值。或许未来会告诉我们一个不同的结果，目前还很难断定科斯特就是印刷术的发明者。还是让他的灵魂得到安息吧!我们希望，不论他从事的是什么职业，他从来都没有欺骗过任何一位顾客。如果他确实是一位旅店老板的话，那么他做的苹果馅饼肯定像谷登堡印刷厂中的铅字一样诱人。

★　★　★

接下来我们看看意大利。有人说在费尔特雷[1]有一位名叫帕姆费罗·卡斯特阿德的人早在谷登堡之前就已经使用过活字印刷。这个结论所依据的只不过是几位过于狂热的意大利爱国者的美好愿望，并没有什么确凿的证据。也许很快就会出现其他的人选。人们似乎生活在一个所谓的"爱国主义"时代，在这个时代中，如果人们认为其他民族而不是本民族的人可能拥有

① 费尔特雷：意大利威尼托区山镇。

什么，哪怕是最基本的东西，诸如勇气、智慧或其他美德，就会对自己的国家犯罪。这种情绪给人类带来了众多假冒的发明家，他们的声誉完全是建立在"他是我们国家的人"这一基础上。而我们所能做的只有宽容他们，直到理性的浪潮再一次冲洗我们这个饱受伤害的星球，并且还这些历史难题以本来的面目。

* * *

理性把我们带回到谷登堡那里。他在 1438 年与安迪斯·迪茨恩安德列斯和安顿·黑尔曼合伙成立了一个企业，目的是为了"印刷书籍"。我们是从一位证人的证词中知道这一点的。该证人首次使用了"印刷术"这一表达方式。可以预料，明年"第三帝国"就会把这个百分之百的雅利安人[①]和条顿人[②]的名声广泛地传播到世界的每个角落。所以，我没有必要向大家过于详细地介绍这些事情。但我想澄清一点：在活字印刷的发明过程中，谷登堡的确起着举足轻重的作用。没有活字印刷，恐怕现代化的印刷厂根本不可能发展成为今天的规模。

最后，请允许我陈述一下自己的观点，这个观点可能与我们这个充满着民族主义精神的时代背道而驰。像所有发明一样，印刷术绝不是某个人的功劳，而是一大群不同民族的祖先无意识合作的产物。如果没有腓尼基的闪族部落为我们发明了字母表，我们或许还没有文字，也就无法以书面的形式表达口头语言；如果没有中国人偶然想到雕刻印章，并用它将书面文

① 雅利安人：纳粹德国特指犹太人以外的白种人（特别是北欧人）。

② 条顿人：相传为日耳曼人的一支，公元前 4 世纪居住在易北河口附近北海沿岸，此处指德国人。

字"印刷"到黏土块和蜡块上，我们很可能永远不会联想到把图像与字母刻在木块上；如果没有阿拉伯人[1]征服撒马尔罕，造纸术恐怕要延迟几个世纪才能传到欧洲；如果没有纸张，恐怕永远也不可能有印刷的书籍；如果没有伟大的波罗的海和中欧的商业同盟，那些作为印刷工业摇篮的城市就不可能这么早拥有巨大的规模和重要性；如果没有英国的罗吉尔·培根[2]，一位13世纪受人尊敬的医生，写下关于火药的论文，使得德国修道士贝特霍尔德·施瓦茨[3]手里的火药成为老百姓摧毁封建地主势力的武器，那么，作为印刷书籍的最大守护者——中产阶级，恐怕还处于半农奴状态。

如果没有……为什么要继续设想下去呢？直到最近我们才知道了一切。不幸的是，近几年的发展威胁着我们，让人们忘记人类共同的文化遗产。但是，我们永远也不能忽略这一现实，因为它是人类一切未来进步的真正基石。

我们虔诚地相信，社会进步的重要原因在于：不分种族或信仰，不分国家或政治同盟，善良的男人和女人们的通力合作。

在今天这种混乱的年代，重新声明这个真理是需要鼓足勇气的。我们应该站在洛克菲勒中心的楼顶上大声疾呼，用精炼而意义重大的文字加以概括，并用最大最粗的字体把它印刷出来，那就是：

人类未来幸福的惟一途径——国际合作

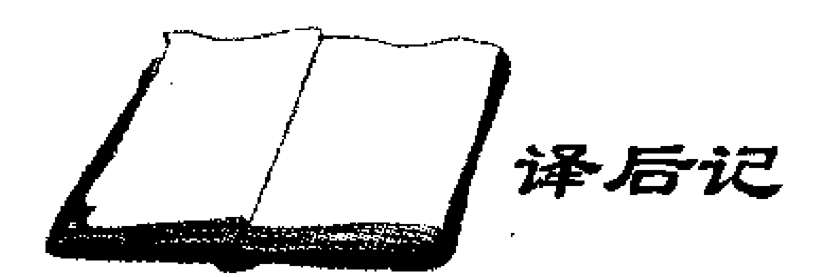
① 阿拉伯人：另一支闪米特人部落。

② 罗吉尔·培根(约1220—1292)：英国方济各会修士、哲学家、科学家和教育改革家。

③ 贝特霍尔德·施瓦茨：德国修士、炼丹术士，活动时期在14世纪，可能发现过火药。后人对其生平所知很少，有些人认为他是铸造青铜炮的第一个欧洲人。

鸣　谢

亨德里克·威廉·房龙所著的《欧洲印刷史话》，是由“图书出版商协会”出版发行的，此书的出版是为了庆祝“纽约时报第二届全国图书博览会”。博览会于1937年11月5日至21日在纽约市洛克菲勒中心举行。



译后记

翻译房龙的《西方美术简史》和《欧洲印刷史话》，我们对作者知识的渊博、思想的新颖、文字的优美、概括的精炼深感佩服。

透过房龙所描述的西方绘画艺术，人们不仅对史前时期、罗马时期、哥特时期、文艺复兴时期、巴罗克时期、洛可可时期、法国革命与帝国时期、20世纪时期绘画的主要特点有了全面而清晰的了解，而且，也使我们对绘画发展所赖以存在的社会、政治、经济、文化等背景有所洞悉，从而可以更好地把握西方绘画发展的基本规律。在《西方美术简史》中，房龙以轻松而诙谐的笔调，为读者展现出人类不断追求美或美感的历程。该书既通俗易懂，又耐人寻味。使人们在赞叹历代艺术大师优秀作品的同时，潜移默化地提升了自身的艺术鉴赏力，启迪着人们追求美、创造美、欣赏美、保护美的灵感。

在房龙的《西方美术简史》中，原来是没有作品插图的，

为了能够使读者更好地理解房龙所揭示的意境，我们特意把他在书中提到的一些重要作品复制到本书中，以增强读者对不同时代作品的感性了解。

在《欧洲印刷史话》一书中，房龙给我们讲述了语言、文字、印刷的故事，特别重点介绍了西方近代印刷术的发展过程。按照房龙先生的看法，人类需要读书，因为通过读书，人们可以获取知识、通晓历史、预知未来。但是书籍是印刷的产物，没有机械化、规模化、廉价化的印刷术，就很难印刷出成千上万本的书籍，从而人类也无法有效地进行语言的传递、文化的沟通、国际的合作和人类的理解。然而，今天现代印刷业的发展，乃是全人类共同发明创造的结晶。为此，房龙先生在书中的结束语里大声疾呼："人类未来幸福的惟一途径——国际合作!"它是人类未来一切进步的真正基石。

在翻译过程中，译者特别担心由于个人的孤陋寡闻而将西方著名艺术家及其作品的名称译错，这样既会有损房龙作品的完美，也会误导广大的读者。所以我们特意查阅了大量的工具书，但却惊异地发现，现有的主要工具书中，不少的人名、地名、作品名、机构名的译法存在着较大的差异，也许这亟待有关专家学者今后能够将其统一起来。因此，倘若在译著中有错误之处，敬请广大读者批评指正，不胜感激。

在此书的翻译过程中，我们得到了北京出版社领导和编辑们的大力支持，在此深表谢意。

译者

2000 年 11 月 12 日